SKELETT- UND TODESDARSTELLUNGEN BIS ZUM AUFTRETEN DER TOTENTÄNZE

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

PHILIPPS-UNIVERSITÄT ZU MARBURG

VORGELEGT VON

RUDOLF HELM
AUS GIESSEN

Strassburg — Buchdruckerei Heitz & Co. G. m. b. H. — 1928

Als Dissertation angenommen im Juni 1927.
Berichterstatter: Professor Dr. HAMANN.
Tag der mündlichen Prüfung: 29. Juni 1927.

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Diese Arbeit erschien, mit acht Tafeln versehen, als Heft 255 der «*Studien zur Deutschen Kunstgeschichte*» im Verlag J. H. Ed. Heitz, Strassburg.

Eine der Hauptursachen für das Auftreten des Totentanzes im 15. Jahrhundert ist die Tatsache, dass für die abendländische Menschheit die Zeit gekommen war, sich mit dem Problem des inneren Aufbaus des Menschen auseinanderzusetzen. Es war ein Problem, welches nicht allein den Mediziner anging; letzten Endes konnte sich ihm überhaupt kein Mensch dieser Zeit entziehen, und vor allem der Künstler musste dazu Stellung nehmen. Indem er den Bau des Knochengerüsts und die Anordnung der Muskeln kennen lernte, musste notwendig sein Körpergefühl ein anderes werden (wie ja gleichzeitig auch das des Beschauers ein anderes wurde). Erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts ist die geistige Umstellung vollzogen, nach einer Zeit des Lernens, die sich über mehrere Jahrhunderte erstreckt. In der Hauptsache fällt diese Lehrzeit in das 15. Jahrhundert, die Zeit der Totentänze. Was konnte dem lernenden Künstler erwünschter sein, als eine solche Gelegenheit, Lebende und Tote, Körper und Skelett, nebeneinanderzustellen! So gut man sagen kann, weil das Totentanzthema es erforderte, habe der Künstler Anatomie gelernt, lässt sich der Satz auch umkehren: der Künstler musste Anatomie lernen, darum entstand der Totentanz. Ursache und Wirkung sind hier schwer zu scheiden.

Man kann den Totentanz nicht aus e i n e r Quelle herleiten. Die Erzählungen von tanzenden Toten sind uralt, und auch bildliche Vorläufer gibt es hier und da. Seit dem 13. Jahrhundert tauchen Darstellungen von Leichen, Skeletten, Mumien und auferstehenden Toten auf, in welchen die meisten Züge vorgebildet sind, die wir später an den Totentänzen und auf den Grabsteinen wiederfinden. Sie sind zerstreut, scheinbar ohne Zusammenhang, und treten in den verschiedensten Bilderkreisen auf. Es soll die Aufgabe dieser Arbeit sein, diese Vorläufer in ihrer Beziehung zu einander und zur gleichzeitigen anatomischen Wissenschaft, sowie in ihrer Stel-

lung innerhalb der Bilderkreise, denen sie angehören, zu untersuchen. Die Abgrenzung der Arbeit war keineswegs von selbst gegeben, sie hätte sich sowohl weiter wie auch enger ziehen lassen. Sie ist nach folgenden Gesichtspunkten erfolgt:

Als Masstab für das Verständnis des menschlichen Körperbaus im Mittelalter sind vor allem wichtig die Darstellungen von Skeletten und zerfressenen Menschen. Daneben tritt alles andere zurück. Auch die Mumiendarstellung kann nur zum Teil herangezogen werden. Es gibt eine Reihe von Darstellungen, auf welchen der menschliche Körper stark abgemagert oder vertrocknet und das Knochengerüst in seinen Hauptpartien erkennbar ist: Kreuzigung, Grablegung, Teufel, Erweckungswunder Christi und der Heiligen, Bettler u. a. Sie sind hier ausgeschieden, weil sie doch immer an der Oberfläche haften und garnicht tiefer in den Körperbau eindringen wollen; sie sind Mitläufer, nicht Anreger. Immerhin ist die Grenzlinie niemals scharf zu ziehen, sie konnte im Einzelfall auch nicht genau eingehalten werden. — Die Kenntnis der Muskeln bleibt im Mittelalter gering; sie werden in der bildenden Kunst bis ins 15. Jahrhundert sehr summarisch behandelt.

Die behandelten Darstellungen gehören Bilderkreisen an, die z. T. garnichts miteinander zu tun haben. In einigen Fällen (Adamsgrab und Jüngstes Gericht, Judas und Reiter der Apokalypse) ist zwar ein Zusammenhang nachweisbar oder wahrscheinlich, die meisten stehen aber ganz isoliert. Eine einfache Aufzählung der im 13. und 14. Jahrhundert auftretenden Skelette und Leichen hätte nur eine höchst unbrauchbare Materialanhäufung ergeben; die einzige Möglichkeit, den vereinzelten Denkmälern nahezukommen, war, sie im Zusammenhang ihrer Bilderkreise zu behandeln und festzustellen, ob und wie weit diese Bilderkreise der Zeittendenz der Leichendarstellung entgegenkamen.

Es ergab sich daraus die Notwendigkeit, auf die Ikonographien der einzelnen Bilderkreise einzugehen, und zwar mit sehr verschiedener Ausführlichkeit. Denn über einige Bilderkreise liegen schon weitgehende Untersuchungen vor, andere dagegen sind in der Literatur kaum erwähnt oder haben überhaupt noch keine Behandlung gefunden, weshalb die nötigen Vorarbeiten in einem Falle grösser werden mussten als im andern. Auch musste z. B. die Ikonographie des Adamsgrabes, entsprechend der Bedeutung des Strassburger Adamsskelettes, viel eingehender behandelt werden als etwa die der unwichtigeren Hesekielvision; und so ist die Ausführlichkeit in allen Fällen verschieden. Auf die Ikonographie des Totentanzes und der Legende von den drei Lebendigen und

den drei Toten einzugehen, erübrigte sich vollständig, denn über beide Themen besteht schon eine recht umfängliche Literatur.

Eine Auswahl nach der Qualität war für die ältere Zeit — etwa bis 1300 — bei der kleinen Zahl der erhaltenen Denkmäler natürlich nicht möglich; für das 14. und noch mehr für das 15. Jahrhundert versteht sie sich von selbst.

Stilkritische und Datierungsfragen wurden nach Möglichkeit nicht angeschnitten.

Ergänzung der im Text angegebenen Literatur und Erklärung der Abkürzungen.

Bergner, H., Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland, Leipzig 1905.

Bull. Mon. = Bulletin Monumental.

Choulant, Ludwig, Geschichte und Bibliographie der anatomischen Abbildung, Leipzig 1852.

Clemen, Paul, Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden, Düsseldorf 1916.

Congr. arch. = Congrès archéologique.

Dehio, Georg, Geschichte der deutschen Kunst, Berlin-Leipzig 1921.

Dillmann, A., Das christliche Adamsbuch des Morgenlandes, in: Jahrbücher der biblischen Wissenschaft, herausg. v. Heinrich Ewald, Göttingen 1853.

Frimmel, Th., Beiträge zu einer Ikonographie des Todes, in Mitteilungen d. k. k. Zentralkommission, N. F. XVI, 1890.

Goldschmidt, Adolf, Die Elfenbeinskulpturen, Berlin 1914.

Goette, Alexander, Holbeins Totentanz, Strassburg 1897.

Inv. = Die Bau- und Kunstdenkmäler.

Jessen, Peter, Die Darstellungen des Weltgerichts im Mittelalter, Diss. Berlin 1882.

Konrad von Megenberg, Buch der Natur, herausg. von Franz Pfeiffer, Stuttgart 1861.

M. = Aufnahme des kunstgeschichtlichen Seminars, Marburg. [Soweit katalogisiert, mit Nummernangabe].

Mâle, Emile, l'Art religieux en France, Paris 1923.

Malerbuch = Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos, übers. v. Godehart Schäfer, Trier 1855.

Michel, André, Histoire de l'Art, Paris 1905 ff.

Migne = Patrologia Latina.

Molsdorf, Wilh., Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst, Leipzig 1926.

Otte, Heinrich, Handbuch der kirchlichen Kunstarcheologie, Leipzig 1883.
Piper, Ferd., Adams Grab auf Golgatha, im Evangelischen Kalender, Jahrbuch für 1861, Berlin.
Rampendahl, Erna, Die Ikonographie der Kreuzabnahme, Diss., Berlin 1916.
Reuter, Adele, Beiträge zu einer Ikonographie des Todes, Diss., Leipzig 1913.
Roth, Moritz, Andreas Vesalius Bruxellensis, Berlin 1892.
Schmitt, Strassburg = Schmitt, Otto, Die gotischen Skulpturen des Strassburger Münsters, Ffm. 1924.
Schmitt, Freiburg = Die gotischen Skulpturen des Freiburger Münsters, Ffm. 1926.
Die Schriften Theophrast's von Hohenheim, ganannt Paracelsus, herausg. v. Hans Kaiser, Leipzig 1921.
Venturi, Adolfo, Storia dell' arte italiana, Mailand 1901 ff.
Wessely, J. E., Die Gestalten des Todes und des Teufels in der darstellenden Kunst, Leipzig 1876.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

I. **Die Anatomie im Mittelalter** 9
Verhältnis von Kunst und anatomischer Wissenschaft 9
Kirchliche und weltliche Literatur 15

II. **Das Strassburger Adamsgrab** 18

III. **Ikonographie des Adamsgrabes** 25

IV. **Auferstehungs- und Erweckungsszenen** 37
Das Jüngste Gericht 37
Die Legende vom hl. Stanislaus 46
Die Vision des Hesekiel 48

V. **Grabsteinplastik und ihre Vorläufer** 50
Gaia, Terra usw. 50
Die Frau mit den Schlangen 56
Frau Welt 59
Der reitende Tod der Apokalypse und der Selbstmord des Judas 61
Grabsteine 64

VI. **Der Totentanz aus Hartmann Schedels Weltchronik** 70

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41556026_0076

I.

Die Anatomie im Mittelalter.

Verhältnis von Kunst und anatomischer Wissenschaft. — Kirchliche und weltliche Literatur.

Um einen Masstab dafür zu gewinnen, was die Darstellung des menschlichen Skeletts im Mittelalter als Leistung bedeutete, versuchen wir uns ein Bild zu machen von dem tatsächlichen anatomischen Wissen dieser Zeit. Die anatomische Richtigkeit ist uns heute kein Masstab für den Kunstwert eines Bildwerkes. Aber es hat Zeiten gegeben, in welchen sie wesentlich höher bewertet wurde. Es sind dies Zeiten grösserer Vertrautheit mit dem nackten Menschen, wie die Antike, oder Zeiten, in denen das Wissen vom Körper einen schnellen und augenscheinlichen Aufschwung nahm, der einer breiteren Schicht des Volkes zum Bewusstsein kam und mit Stolz festgestellt wurde. Das musste auch in der bildenden Kunst zum Ausdruck kommen und hier sehen wir die Kunst mit der anatomischen Wissenschaft in Arbeitsgemeinschaft treten. Die Wissenschaft zieht den Künstler zur Mithilfe heran, der Künstler nutzt die Ergebnisse der Wissenschaft in seinem Sinne aus. Lionardo, der Künstleranatom, und die Zeichnungen zu Vesals Anatomie, die nur für wissenschaftliche Zwecke komponiert und dabei doch echte Kunstwerke geblieben sind, sind Erscheinungen einer solchen Zeit. Die Wege trennen sich aber bald wieder, denn die Körperformen und -masse waren seit Vesal hinlänglich festgestellt und die Anatomie ging nun mehr ins Einzelne; die Kunst konnte von ihren Fortschritten keine Anregung mehr nehmen, noch ihr geben. Die Anatomie ward für den Künstler dasselbe wie die Zeichnung für den Anatomen: Handwerkszeug.

Es ist sehr wesentlich, dass diese Wechselbeziehung im Mittelalter durchaus fehlt. Wir sind imstande, die unmöglichsten Bilder, wie die oft jeder Statik hohnsprechenden Momentphotographien gehender und laufender Menschen, ohne weiteres richtig zu verstehen, indem wir im Geiste die Bewegung mit ausführen, die aus einer Gleichgewichtslage kommend zu einem neuen Gleichgewicht führt. Der Voraussetzungen, die nötig sind, ein Bild in dieser Weise zu lesen, sind wir uns kaum bewusst. Eine der wichtigsten, weil sie ihrerseits wieder die Voraussetzung für alle anderen Voraussetzungen, wie Einwirkung der Wissenschaft durch Schulunterricht und Literatur im weitesten Sinne, bildet, ist die Schaffung einer bildhaften Sprache: Ausdrücke wie Becken, Schulterblatt, Brustkorb, Fussgewölbe vermitteln einen Begriff von Bestimmung, Form und Lage des Knochens mit einer Einprägsamkeit, wie sie die sorgfältigste Erklärung nicht geben kann[1].

Das Mittelalter ist sehr arm an unterscheidenden Bezeichnungen für die einzelnen Knochen[2]. Ausdrücke wie die ebenerwähnten, deren grosser Wert darin liegt, dass sie den Denkvorgang erleichtern und das Gedächtnis entlasten, sind selten[3]. Es folgt daraus, dass eine Verständigung nur über die allgemeinsten Begriffe möglich war, nicht über komplizierte Einzelformen, dazu reichte die deutsche Sprache noch nicht aus. Neue Beobachtungen, die ihren Niederschlag in der Kunst fanden, konnten darum wieder vollständig in Vergessenheit geraten.

Man kann deswegen nicht sagen, die Unzulänglichkeit der Sprache habe die Verbreitung des anatomischen Wissens verhindert. Wenn ein Zeitalter seine Aufmerksamkeit auf eine neue Sache richtet, für welche noch keine geprägten Begriffe zur Verfügung stehen, so schafft es sich die nötigen Begriffe selbst. Immerhin wurde die Verbreitung des Wissens verlangsamt, denn der

---

[1] Becken = pelvis, in der Anatomie erst für andere Objekte gebraucht; erst Vesal: «ob lavacri (Waschbecken) similitudinem, pelvis dicenda». von Römern und Griechen noch nicht als Einheit aufgefasst, teils den Wirbeln, teils den Extremitäten zugezählt. — Hyrtl, Onomatologia anatomica, Wien 1880. — Brustkorb s. u. Ambrosius: pectoris crates.

[2] Hauptsächlich Bein (für jeden Knochen) und Rippe (im heutigen Sinne); davon Gebein und Gerippe für die Gesamtheit. — Knochen weniger gebräuchlich. — Selbst in der wissenschaftlichen lateinischen Sprache kommt die Bezeichnung: os anonymum oder innominatum mehrfach vor, so z. B. für das Hüftbein (os coxae); einfach deswegen, weil Galen diesen Knochen nicht erwähnt hat.

[3] Alt ist z. B. von den oben genannten nur Schulterblatt (Lexer, Mittelhochdeutsches Handwörterbuch).

Wortbildungsprozess erfordert Zeit. Zwar brauchte man häufig ein Wort nur aus dem Latein zu übersetzen[4], aber zur Eingewöhnung in die Landessprache war eine Wiederholung des Denkvorganges nötig, der das lateinische Wort geschaffen hatte; nachdem dies geschehen, konnten allerdings die guten Eigenschaften des neuen Wortes rasch wirksam werden. Die hier zu besprechenden Bildwerke fallen meist in diese Uebergangszeit, oder sind früher entstanden. Daher weisen sie die bezeichnenden Merkmale auf: es kommt vor, dass ein Bildwerk anatomische Einzelheiten bringt, die die gleichzeitige Wissenschaft nicht kennt oder leugnet, doch gerät diese neue Erkenntnis sofort wieder in Vergessenheit; andererseits begehen die grössten Künstler der Zeit, wenn sie sich auf dieses Gebiet begeben, Verstösse, die später der mittelmässigste Künstler nicht mehr begehen kann, weil die vollkommenere Sprache ihm fertige Vorstellungen darbietet. Am deutlichsten zeigt sich das in den Darstellungen der Beckenknochen. Man verhüllt sie meist, denn man hat durchaus keine Vorstellung von ihnen; bisweilen aber finden sich wahrhaft geniale Darstellungen, die, wenngleich sie mit der Wirklichkeit nicht das geringste zu tun haben, dennoch überzeugend und lebensfähig wirken, da sie phantasievoll und logisch durchdacht sind. Doch davon später.

Die Frage, warum letzten Endes das Mittelalter keine Anatomie in unserem Sinne trieb, kann hier nicht erörtert werden. Wir müssen uns mit der Feststellung begnügen, dass das Interesse daran kein allgemeines war und die ersten künstlerischen Zeugnisse selbstständigen Studiums durchaus für sich allein stehen und keinen unmittelbaren Einfluss ausüben, weshalb man kaum von einer Entwicklung sprechen kann, sondern besser von einer Ansammlung von Einzelergebnissen. Aber sie gehören zu den Wegbereitern der Totentänze, deren schnelle Verbreitung ohne diese stillen Vorgänger doch nicht zu verstehen ist.

Das Interesse der Kunst an der Anatomie wird dadurch begrenzt, dass die Kunst sich nur mit den Elementen des Körpers befasst, die äusserlich formbildend in Erscheinung treten können. Bis zu einem gewissen Grad sind die Körperformen täglich sichtbar und deshalb geläufig, ihre Kenntnis und Handhabung durch

---

[4] Radius = Speiche, caput = (Gelenk)kopf, collum = (Gelenk)hals, os cribrosum = Siebbein, os zygomaticum = Jochbein usw. Allerdings kann auch der Sinn durch die zu wörtliche Uebersetzung undeutlich werden: clavicula = Schlüsselbein ist nur verständlich, wenn wir den Knochen mit einer antiken Schlüsselform vergleichen (Daremberg & Saglio, Dictionnaire des Antiquités, unter «sera»). — Ob das Wort «Brustkorb» Uebersetzung ist oder Neubildung, weiss ich nicht.

den Künstler setzt keine Kenntniss ihrer Funktion voraus. Auch die Darstellungen des toten, nackten und abgemagerten Körpers, der einen grossen Teil des Skeletts durchscheinen lässt, wie Kreuzigung, Grablegung, Teufel, Pieta u. a. gehören noch durchaus hierher und beweisen an sich noch keineswegs die Absicht, in das Wesen des menschlichen Körpers einzudringen; sie sollen hier nur vergleichsweise herangezogen werden. Solange das Mittelalter keine individuelle Darstellung anstrebte, kam es mit dieser oberflächlichen Kenntnis vollkommen aus. Die Ausdruckskraft romanischer Bildwerke zerflösse in nichts, wenn wir sie, wie in Antike und Renaissance, in der Logik des Körperlichen suchen wollten. Aber die Möglichkeit individueller Charakterisierung im späteren Mittelalter beruht auf der Erkenntnis, dass Haltung und Bewegung jedes Einzelmenschen die Wirkung einer im Körper selbst liegenden Ursache sind; der Wille zur Individualisierung ohne diese Erkenntnis bringt nur Fratzen hervor. Hier, beim Erwachen der Persönlichkeit, wäre eigentlich die Zeit für eine Fühlungnahme von Wissenschaft und Kunst gekommen. Davon ist indessen noch nichts zu spüren. Die Wissenschaft nimmt von den Ergebnissen der Kunst zunächst überhaupt nicht Kenntnis und bedient sich ihrer Hilfe nicht; die Kunst, an der Anatomie sehr viel einseitiger interessiert, erobert ihr Teilgebiet schneller, aber, da ohne Rückhalt an Wissenschaft und Literatur, sprunghaft und zusammenhanglos. Warum die Wissenschaft nicht bereit war, müssen wir jetzt kurz betrachten.

Die anatomische Wissenschaft des Mittelalters war befangen in einem absoluten Autoritätsglauben. Sie fusste auf Galen; er galt als unfehlbar, man traute ihm tatsächlich mehr als den eigenen Augen. Galen schrieb seine berühmten anatomischen Schriften um 200 n. Chr., schon in einer Zeit starken Niedergangs der antiken Kultur. Die Völkerwanderung liess vollends von der medizinischen Wissenschaft nicht mehr viel übrig. Die Araber waren es, die zuerst die antike Literatur wieder aus der Vergessenheit herausholten, sie haben vor allem Galen und Aristoteles immer wieder übersetzt und kommentiert, und das Abendland hat Galen zuerst durch die arabischen Uebersetzungen kennen gelernt, besonders durch die Schriften des persischen Arztes Avicenna. Die Araber waren, da ihre Religion jegliches Sezieren verbot, auf theoretisches Studium angewiesen, und so konnte bei ihnen leicht der Glaube an die Unfehlbarkeit Galens entstehen, den das Abendland zu seinem Schaden mit übernahm und beibehielt. Autoritätsglauben gab es in jeder mittelalterlichen Wissenschaft, aber er hat selten so groteske Formen angenommen wie in der Medizin. Hat doch erst Vesal bewiesen, dass Galens Anatomie Affenanatomie ist. Das

ist nur so zu erklären, dass die Wissenschaft sich mit der Feststellung der Proportionen überhaupt noch nicht beschäftigte. Man vergleiche daraufhin wissenschaftliche anatomische Zeichnungen [5] mit den zahlreichen Versuchen von Künstlern, die Massverhältnisse des menschlichen Körpers zu ergründen und in ein System zu bringen. Die bekanntesten von Dürer und Lionardo darf man schon als recht späte Beispiele betrachten; schon in Villard de Honnecourts Skizzenbuch finden sich Versuche, den Körper mittels Dreiecken, Kreisen und Quadraten zu konstruieren. Ebenso werden die Darstellungen von Adam und Eva im 15. Jahrhundert besonders deswegen so häufig, weil man hier Gelegenheit hatte, sich ernsthaft und gründlich mit dem menschlichen Körper auseinanderzusetzen. Die Wissenschaft nahm keinen Anteil daran. Erst nach 1500 wird die Notwendigkeit eines Zusammenarbeitens ausgesprochen, und zwar fühlte seltsamerweise, in gänzlicher Verkennung der Sachlage, der Arzt sich als der gebende Teil. Berengar von Carpi schrieb zu den miserablen Abbildungen seiner 1521 erschienenen Anatomie [6]: «et istae figurae etiam juvant pictores in lineandis membris». Sie sind auf dem Gebiet der anatomischen Abbildungen immerhin ein Fortschritt, aber sie der Malergeneration, der Grünewald, Dürer, Baldung, Michelangelo angehören, als Vorbilder anzubieten, kommt uns doch reichlich naiv vor. Erst die Skelettfiguren zu Vesals Anatomie von 1543 sind den Studien der zeitgenössischen Künstler ebenbürtig [7].

Freilich hat die anatomische Wissenschaft immer mit Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt. Schon Galen hatte offenbar selten Gelegenheit, Menschen zu sezieren, weshalb er seine Studien an Affen machte. Später behalf man sich mit dem Sezieren von Schweinen, die im Körperbau dem Menschen angeblich am nächsten standen; man schrieb sogar Bücher über Schweineanatomie [8]. Zum ersten Mal wurde die Sektion als wichtiges Unterrichtsmittel anerkannt durch ein Gesetz Friedrichs II. vom Jahre 1238, dass jeder Arzt in Salerno Anatomie lernen müsse und alle 5 Jahre eine Leiche öffentlich zergliedert werde. Das war ein Menschenalter vor der Entstehung des Strassburger Adamsgrabes,

---

[5] Karl Sudhoff, Studien zur Geschichte der Medizin, Heft 1: Tradition und Naturbeobachtung; Heft 4: Anatomie im Mittelalter, Leipzig 1907 und 1908. — Choulant, s. Lit.-Verz. — F. H. Garrison, The principles of anatomic illustration, before Vesalius, Neu-York 1926; An introduction to the history of medicine, Philadelphia 1922.

[6] Berengar von Carpi, Commentar 1521. Abb. Roth.

[7] Abb. Roth.

[8] Kopho, Anatomia porci, 11. Jh.

und doch lässt sich nicht der geringste Zusammenhang nachweisen oder auch nur annehmen, obschon die Staufer zum Elsass immer Beziehungen hatten. Denn bis zur allgemeinen Anerkennung war noch ein weiter Weg; wir wissen nicht einmal, ob das Gesetz in Salerno wirklich durchgeführt wurde, und wenn auch im Laufe des 14. Jahrhunderts noch einige Universitäten sich das Privileg errangen, alle 5 Jahre oder sogar jährlich eine Leiche zu sezieren [9], so kann doch von einem gründlichen Studium dabei noch keine Rede sein. Man suchte sich manchmal zu helfen, indem man heimlich Leichen zergliederte, was streng verboten war, und zu Prozessen führen konnte; noch Vesal hat eigenhändig einen Gehenkten vom Galgen gestohlen.

Man darf die Medizin im ganzen natürlich nicht nach ihren Leistungen in der Anatomie beurteilen. Das Zergliedern war Sache des Chirurgen, dessen Stellung ungefähr der eines Heilgehilfen entsprach, und galt als untergeordnete oder gar entehrende Tätigkeit. Der Arzt beaufsichtigte lediglich und erklärte an Hand eines in irgend einer Form auf Galen zurückgehenden Lehrbuches die einzelnen Teile. Kein Wunder, dass ein ernsthafter Arzt wie Paracelsus diesen Anatomieunterricht als Unfug verwirft und Avicennas Schriften 1527 öffentlich verbrennt: «Was ist euer Sehen und Anatomia, ihr könnt doch ein Dreck nichts mit umbgehen und habt nit soviel Augen, dass ihr sehet, was da ist.... Der ist ein Arzt, der das Unsichtbare weiss, das kein Namen hat, das kein Materie hat, und hat doch sein Wirkung» [10].

Wir sehen: bei der Wissenschaft ist für den Künstler nichts zu holen. Wohl aber hat die bescheidene Tätigkeit der Chirurgen, bei der Behandlung Verstorbener, ihre Spuren hinterlassen. In älterer Zeit hat man Leichen, um sie an einen entfernten Ort überführen zu können, ausgekocht, da man sie nicht zu konservieren verstand; aber seit dem Verbot Bonifaz' VIII. [11] ging man ganz all-

---

[9] Erste Belege: Bologna 1302, Montpellier 1340, Padua 1341, Venedig 1368, Florenz 1388. In Deutschland erst sehr viel später: Wien 1404, Strassburg 1517. (Roth, S. 4 ff.)

[10] Zitiert nach der gekürzten Ausgabe von Hans Kaiser, Leipzig 1921, Nr. 34 (Unwissenheit der welschen Aerzte = De origine morborum ex tartaro) und Nr. 25 (Astronomia). — Mit Anatomie in unserem Sinn hat sich Paracelsus nie beschäftigt: «Die Welschen zu Montpelier, zu Salerno, zu Paris rühmen sich grosser Anatomie und sehen doch nichts, so viel gehenkte Diebe sie auch beschauen». Die richtige Anatomie ist für ihn die Kenntnis der Zerlegung eines Dinges in Sal, Sulphur und Merkurius. (Kaiser).

[11] Bulle «de sepulturis», 1300.

gemein dazu über, den Leichnam zu mumifizieren [12]. Man machte tiefe Einschnitte zum Ausbluten, entfernte Gehirn und Eingeweide und füllte die Bauchhöhle mit konservierenden Stoffen. Es ist nun sehr auffällig, dass der Tote — oder der Tod — häufig nicht durch Skelettierung charakterisiert wird, sondern nur durch einen tiefen Schnitt in der Bauchhöhle und durch heraushängende Eingeweide. Das kommt schon im 13. Jahrhundert vor und ist für eine Reihe von Grabmälern vor und nach 1500 bezeichnend. Der Zusammenhang mit dieser Begräbnissitte ist sehr wahrscheinlich.

Wenn wir ausserhalb der medizinischen Fachliteratur nach Belegen suchen, so sind wir fast ausschliesslich auf die Schriften der Kirchenlehrer angewiesen. Hierbei ist zu beachten, dass die Hauptthemen und die äusseren Formen durch Jahrhunderte dieselben bleiben, sich sozusagen vererben, und vieles einfach abgeschrieben wird. So stammt auch der Brauch der Kirchenlehrer, an irgend einer Stelle ihrer Werke eine Beschreibung des menschlichen Körpers einzuflechten, aus einer Zeit, in der das antike Körpergefühl noch nicht abgestorben war. Lactantius z. B. († 323) schrieb ein Werk «De opificio Dei, vel formatione hominis», worin er Kopf, Glieder, einzelne Organe und ihre Funktionen beschreibt — von den Knochen weiss er allerdings wenig —, so dass man immerhin den Eindruck sachlichen Interesses bekommt [13]. Bei den entsprechenden Werken späterer Schriftsteller [14] finden wir diese Sachlichkeit nicht mehr, dagegen phantastische Worterklärungen und fromme Betrachtungen. «Quis digne explicet pectoris cratem, ventrisque mollietem?» ruft Ambrosius aus [15]. Er tut es nicht, seine Nachfolger ebensowenig; es ist ihnen auch garnicht darum zu tun. Wo ihr Wissen aufhört, geht die Beschreibung in eine Lobpreisung Gottes über, der alles so kunstvoll und schön gemacht habe, dass man es eben nicht beschreiben könne.

Der hl. Augustin, wohl der am meisten gelesene Kirchenvater, hat keine derartige Beschreibung verfasst, doch seine Auf-

[12] In einzelnen Fällen schon recht früh: Bonifatius, Otto I., Konrad II. usw. — Bergner, S. 294. — Dietrich Schäfer, M. a. Brauch bei der Ueberführung v. Leichen, in Sitzungsberichte d. Preuss. Akad. d. Wiss., XXVI, 1920. Für das 14.—16. Jahrhundert s. Karl Koenig, Die Behandlung der Toten in Frankreich im späteren Mittelalter, Diss. Leipz.

[13] Migne, VII, 1—77.

[14] z. B. S. Isidorus: Etymologiarum libri, Migne LXXXII. — S. Eugenius: De partibus humani corporis (opuscula II, 11.) Migne LXXXVII, 391. — S. Ambrosius: Hexameron.

[15] Migne XIV, 280.

fassung vom menschlichen Körper spricht er einmal sehr deutlich aus in einer Osterrede über das Thema «de usu membrorum post resurrectionem»[16]. Man stritt sich darum, ob der Mensch bei der Auferstehung alle Glieder und Organe behalte, die er im Himmel doch nicht mehr nötig habe, da es kein Werden und Vergehen, keine Ernährung und keine Fortpflanzung mehr gäbe, die ausserdem hässlich und abscheuerregend seien[17]. Augustin erscheint hier nicht so sehr die besondere Bestimmung der Organe wichtig, als vielmehr die Tatsache, dass sie alle zusammen eine Einheit bilden, eine «harmonia membrorum»; diese Harmonie kann keines ihrer Einzelglieder entbehren, sie wäre eben sonst nicht mehr: «erunt ergo ibi membra integra, etiam quae hic pudenda sunt, sed ibi pudenda non erunt». Darin, dass er derartigen Spekulationen keine spitzfindigen Beweise entgegensetzt, sondern einen einfachen Appell an Schönheitsgefühl und gesunden Menschenverstand, liegt seine Ueberlegenheit. Die Frage war damit erledigt; wenn wir auf den Auferstehungsdarstellungen des hohen Mittelalters schöne nackte Menschen sehen und nicht irgendwelche Phantasiegebilde, ähnlich den Engeln, die nur aus Kopf und Flügeln bestehen, so liegt hier eine der geistigen Vorbedingungen. Wie sehr schon seine Zeitgenossen von Augustin abweichen, sehen wir an Ambrosius, der als Gallier kein so unmittelbares Verhältnis zur Antike mehr hat: «Quid sine capite est homo, cum totus in capite sit? Cum caput videris, hominem agnoscis: si caput desit, nulla agnitio esse potest: jacet truncus ignobilis, sine honore, sine nomine»[18]. Niemals wäre es Augustin eingefallen, den Menschen sozusagen zu zerlegen, um den Wert der Glieder gegeneinander abzuwägen. Aber nach ihm kommt keiner mehr, der die Harmonie der Glieder wirklich gefühlt hätte; die späteren Kirchenschriftsteller werden immer naturfremder und phantastischer.

Wichtig ist uns erst wieder das Buch der Natur von Konrad von Megenberg, aus der Mitte des 14. Jahrhunderts. Es behält die Form früherer Werke bei und beruft sich ebenso wie diese auf Aristoteles, Galen, Avicenna und Plinius, bietet auch inhaltlich kaum etwas neues; aber es ist die erste in deutscher Sprache geschriebene Naturgeschichte. Konrads Ausdrucksweise ist klar, es gelingt ihm häufig, Dinge, für die ihm noch kein geprägter Begriff zur Verfügung steht, anschaulich zu umschreiben — aber

---

[16] Migne XXXVIII, 1143 ff.

[17] — — viscera, quae ne horrerent aspectibus, voluit deus esse contecta.

[18] s. o. Anm. 15.

wir sehen zugleich, wie umständlich und wenig einprägsam das ist, und wie reich die Sprache im Lauf der nächsten zwei Jahrhunderte geworden ist [19].

Von Bedeutung für uns sind von der Literatur des 13. und 14. Jahrhunderts noch die Betrachtungen über die menschliche Vergänglichkeit, die im Zusammenhang mit den Darstellungen der Frau Welt zu erwähnen sind.

---

[19] Konrad von Megenberg, 30. — der dorn, der den rucken zesamen helt, ist auz vil painen, diu sint alliu ze mittelst durchlöchert — — und gêt ain langez mark durch diu pain oben in dem ruck von dem hals unz an daz end geleich ainem strick. — Von Gelenken spricht Konrad von Megenberg nicht. Er erwähnt nur bei der Beschreibung der Arme (21): die arm sint gemacht stark und piegleich geschickt zu allen werken.

II.

Das Strassburger Adamsgrab.

Abb. 1

Eine der ältesten und zugleich für uns wichtigsten Skelettdarstellungen ist das Strassburger Adamsgrab [20]. Wichtig nicht nur deshalb, weil Darstellungen von Leichen und Gerippen im 13. Jahrhundert überhaupt dünn gesät sind; seine Qualität hebt es aus der Zahl der anderen heraus, vieles, was wir als Errungenschaften späterer Jahrhunderte zu betrachten pflegen, scheint hier schon erreicht. Und eigenartig wie seine Stellung zur Adamslegende ist seine Herkunft und seine Nachwirkung.

Der Figurenschmuck des vierstreifigen Tympanons am Mittelportal der Strassburger Westfassade ist im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts entstanden und wenig beschädigt, das Grab Adams ist vollständig unversehrt. Es befindet sich unter der Kreuzgruppe, die als die wichtigste der Passionsszenen im Mittelpunkt des Tympanons steht. Adam liegt als Skelett in einer flachen Mulde, die gewissermassen umgelegt ist, so dass man von oben daraufsieht; das Skelett liegt frontal darin, mit einer leichten Drehung des Kopfes nach links. Dass der Schädel anatomisch richtig ist, ist nichts auffälliges, denn auch in den Zeiten, in denen man vom übrigen Körper fast garnichts wusste, hat man den Kopf immer genau untersucht und beschrieben. Immerhin überrascht die Natürlichkeit, mit welcher der heruntergefallene Unterkiefer gegeben ist — denn der Unterkiefer wird sonst gern vernachlässigt —, und die sorgfältige Wiedergabe des Gebisses, bei dem ganz deutlich Schneidezähne und Backenzähne unterschieden sind. Erstaunlich aber ist die Behandlung des übrigen Skeletts. Die

[20] Abb. M.

Knorpelbänder des Brustkorbs haben sich gelöst, die Rippen sind — im hinteren Gelenk noch festgehalten — schräg nach hinten abgesunken, das Brustbein ist eingefallen und hat sich auf die Wirbelsäule aufgelegt. Die Wirbelsäule lässt sieben mit Sorgfalt ausgeführte Einzelwirbel erkennen, ebenfalls frei von Knorpelresten. Das Becken ist ganz ausgezeichnet: klar erkannt und dargestellt ist die Zusammensetzung aus zwei Schaufeln, ebenso klar — für uns — die Beckenform; die damalige Zeit hat, wie wir sahen, für die Form dieses Knochens noch keine Definition gekannt. Ober- und Unterschenkel mit ihrer leichten Auswärtsschwingung sind gut beobachtet, ebenso wie ihre charakteristischen Unterschiede: die scharfe Kante des Schienbeins bis zur Verbreiterung unter dem Knie, die Keulenform des Oberschenkels mit Hüftgelenkhals und -kopf, dem ganz richtig die Gelenkpfanne entspricht. Weniger klar ist das Kniegelenk, die Kniescheibe etwas schematisch. Der Fuss ist bis in die Zehenglieder genau ausgeführt. Die Betrachtung der Arme ist sehr lehrreich: das Schultergelenk ist zu dick, aber im Prinzip richtig, das Ellbogengelenk ebenso wie das Becken ein Musterbeispiel der Naturtreue, an der wir alles spätere bis zur Renaissance zu messen haben; Elle und Speiche aber sind vollkommen unverstanden. Ihr Sinn als Drehvorrichtung für die Hand wird noch nicht geahnt. Die Hand ist wieder recht gut. — Zwei Stellen des Körpers sind unklar, der untere Teil der Wirbelsäule und die Schulterpartie. Die Formen sind hier vereinfacht, zusammengezogen, man könnte denken, es hätte sich ein Tuchrest oder etwas ähnliches darübergelegt.

Ohne Zweifel, wir haben hier wirkliche Naturbeobachtung. Niemals hat Holbein oder einer seiner Zeitgenossen ein Gelenk so realistisch gebildet wie dieses Ellbogengelenk. Aber niemals hat auch ein Künstler des 13. Jahrhunderts ähnliche Naturstudien gemacht: Villard de Honnecourts Skizzen sind, damit verglichen, schon Uebersetzungen in den Zeitstil. Es gibt nichts, was sich damit vergleichen liesse. Die übrigen Figuren des Tympanons haben ihre Vorbilder, ihre Verwandten, ihre Nachfolger, wir haben für sie Masstab für Zeit und Qualität. Dieses Skelett liesse sich, wenn wir es nicht im Zusammenhang mit dem Tympanon kennten, nirgends mit Sicherheit einordnen, man würde es vielleicht für ein Unikum des späten 16. Jahrhunderts halten. Doch gerade seine Isoliertheit liefert uns den Schlüssel zur Erklärung. Der Künstler wollte ein Skelett darstellen — wie er dazu kam, davon später —, aber es gab keine Ueberlieferung hierfür, kein Schema, keine Vorstellung. Er musste einfach nach der Natur arbeiten, und als Vorbild diente ihm ein geöffnetes Grab. Wir kennen die Gerippe aus der Steinzeit, bei denen der letzte Rest von Knorpel ver-

schwunden ist, die Knochen etwas in den Sand eingesunken sind, aber ihre Lage zueinander nicht mehr geändert haben, als die Schwerkraft bewirkte; die Humusschicht von Fleisch- und Kleiderresten liegt an manchen Stellen noch darüber. Genau dasselbe Bild haben wir hier. Der Künstler hat nicht an das Skelett gerührt, er hat den unteren Teil der Wirbelsäule verdeckt gelassen, wie er war, und hat sich an der wohl gleichfalls verdeckten Schulterpartie mit einer Hilfskonstruktion geholfen, die zwar falsch ist, aber seiner Selbstständigkeit alle Ehre macht.

Denn wir dürfen uns nicht täuschen lassen: Naturstudium in unserem Sinn ist das doch nicht. Die zufällige Erscheinung — vor dem 16. Jahrhundert wäre kein Mensch imstande gewesen, ein Gerippe so naturgetreu hinzulegen, nachdem einmal der Verband der Knochen gelöst war —, ist als ganzes erfasst und möglichst genau abgebildet. Ob die Funktion der Glieder und Gelenke wirklich begriffen ist, d. h. ob der Künstler auch fähig gewesen wäre, die Lage willkürlich zu ändern, ist mehr als fraglich. Nach der Behandlung der Ellbogen- und Hüftgelenke möchten wir es gern glauben, andere Einzelheiten, wie Unterarm und Kniegegend, sowie die Gesamterscheinung deuten auf das Gegenteil. Wie verschieden lässt sich die leise Drehung des Kopfes nach oben deuten! Sie scheint uns nötig zu sein aus kompositionellen Gründen, aber ist sie deshalb vom Künstler erfunden? Sicher nicht. Die Art, wie der Unterkiefer heruntergefallen ist, ist unbedingt richtig, und wenn wir annehmen, dass das Gerippe so gelegen hat, nicht auffällig; als Erfindung des Künstlers fiele sie aus dem Rahmen dessen, was man vom 13. Jahrhundert erwarten kann, vollständig heraus. Man hätte es vielleicht als störend empfunden, wenn das Skelett den Kopf nach rechts gedreht hätte, d. h. in diesem Falle nach unten, aus der Gruppe heraus. Aber dann wäre dem Künstler immer noch die Möglichkeit geblieben, Kopf- und Fussende zu vertauschen: für die Komposition wäre das gleichgültig gewesen, und der Schädel hätte wieder die leichte Wendung nach oben gehabt.

Wir tun dem Künstler kein Unrecht an, wenn wir ihm in dieser Weise jeden Meisselhieb nachrechnen. Müssten wir annehmen, er hätte über die neuen Formen sofort frei verfügen können, so wäre das freilich noch wunderbarer als das Auftauchen der neuen Form selbst. Davon kann natürlich keine Rede sein; die Grenzen zwischen Zufälligem und Gewolltem, die sich niemals genau bestimmen lässt, verschiebt sich bei näherer Betrachtung immer mehr zu Gunsten des Zufälligen. Wo wir auf den ersten Blick Individualität, eigenen Formwillen zu sehen glaubten, sehen wir jetzt strenge, allerdings freiwillige Gebundenheit an eine Vor-

lage. Damit aber haben wir erst einen brauchbaren Masstab für Qualität und Bedeutung gewonnen, denn die künstlerische Qualität beruht eben hauptsächlich darauf, wie die fremde und ungewohnte Form, ohne merkliche Aenderung, der Komposition wie dem Stil der Figuren eingefügt ist, ohne dass eine Unstimmigkeit entsteht. Die einzige Stelle, an der die Phantasie des Künstlers selbständig formbildend eingreifen musste, ist die Schulterpartie. Der komplizierte Mechanismus von Schlüsselbein und Schulterblatt war ihm noch unbekannt; was er dafür an die Stelle setzte — formal eine Verschlechterung —, ist der erste Versuch, eine anatomische Form verstandesgemäss selbst zu bilden, ein erster Schritt auf einem langen und schweren Weg.

Die Drehung des Grabes bis zur Aufsicht haben wir als bewusste Rückkehr zu einer veralteten Darstellungsweise anzusehen. Wie hätte der Bildhauer das Skelett auch anders sichtbar machen sollen? Er macht aus der Not eine Tugend und gewinnt damit zweierlei: er braucht das Skelett nicht zu verändern und gewinnt einen Hintergrund, der ihm erlaubt, die dünnen Knochen sorgfältig auszuführen, ohne zu weit aus dem Block herauszugehen.

Die Frage nach der Entstehung des Strassburger Adamsgrabes ist damit wohl hinreichend beantwortet, aber ungewiss bleibt letzten Endes die Frage nach der Herkunft des Motivs. Die Architektur der Strassburger Westfassade lässt sich auf französische Vorbilder zurückführen, ebenso Programm und Anordnung des figürlichen Schmuckes, doch eine Darstellung des Adamsgrabes suchen wir in Frankreich vergebens. Ein einziges Vorbild haben wir und zwar in nächster Nähe: im «Hortus deliciarum» der Herrad von Landsberg, die rund ein Jahrhundert vor der Entstehung der Strassburger Westfassade Aebtissin des Klosters Odilienberg im Elsass war, zeigt eine Federzeichnung Adam unter einer Kreuzigungstruppe als Gerippe in einem Sarg liegend, mit der Beischrift: «Sepulcrum Ade. Jheronimus refert. qd adam sepultus fuerit in calvarie loco ubi crucifixus est dominus» [21]. Als Vorlage für die Plastik war die kleine Federzeichnung nicht zu gebrauchen, aber sie mag der Anlass für die Ausführung in Stein gewesen sein. Der Bildhauer musste sich ein Vorbild suchen, nach dem er genau arbeiten konnte, und so arbeitete er nach dem offenen Grab. Dabei ergab sich von selbst der Ersatz des Sarges durch das Muldengrab. — Die Frage nach der Herkunft des Motivs ist damit freilich nur hinausgeschoben, ob Herrad von Landsberg den hl. Hierony-

Abb. 2

[21] Abb. Straub u. Keller, Hortus deliciarum, Strassburg 1879—99, Taf. 38. Auf der nach einer anderen Kopie angefertigten Abb. Mâle II, 101 fehlen die Beischriften.

mus missverstanden und kühn das Skelett erfunden hat, oder ob sie den Irrtum — und das Skelett — schon übernommen hat, lässt sich nicht mehr sagen. Jedenfalls war die gelehrte Aebtissin eine Autorität, auf die sich der Bildhauer schon berufen durfte.

Noch ein Wort über die Stellung des Grabes in der Gesamtkomposition. Um ein Ergebnis des folgenden Kapitels vorwegnehmen: die Legende vom Adamsgrab bekommt hier durch die Stellung im Mittelpunkt des Tympanons eine Bedeutung, die ihr unter den Themen dieser Zeit nicht zusteht, und die wohl auch nicht beabsichtigt ist. Aber da die Einzelformen des Skeletts schon so wie so zierlich sind, liess es sich nicht verkleinern, ohne einen Missklang in der einheitlichen Formbehandlung des Tympanons hervorzurufen. Man hätte die Formen vereinfachen müssen; das ist aber, solange man ihre Bedeutung nicht genau kennt, eine missliche Sache, und wir können uns wohl vorstellen, dass dies dem Künstler gegen das Gewissen ging. Und dann lässt sich durch die Gesamtkomposition die Grösse wohl rechtfertigen. Das Streifentympanon ist eine von Frankreich übernommene Anordnung, die sich dort allmählich durchgesetzt hatte, als die wachsende Zahl der Szenen und Figuren in ein Chaos auszuarten drohte; jede Figur hatte nunmehr ihre bestimmte Grösse, über die sie nicht hinauswachsen konnte. Grenzüberschreitungen kommen in der französischen Hochgotik kaum vor, aber in Strassburg, auf deutschem Boden, regt sich sofort der Widerstand gegen diese Ordnung, die leicht etwas starr und langweilig wirkt. Das Grab liegt auf der Grenze zwischen zwei Streifen; nicht damit es selbst hervorgehoben wird. Aus einiger Entfernung wirkt es nur als Sockel für das Kruzifix, das mit seinen Armen wieder in die nächste Zone übergreift. Der Gekreuzigte selbst ist nicht grösser als die anderen Gestalten, aber durch diesen Kunstgriff hat er für das Auge an Bedeutung gewonnen und es entsteht wieder etwas wie ein gemeinsamer Mittelpunkt für das gesamte Tympanon.

Es ist ein grosses Glück für uns, dass dieses Skelett im ursprünglichen Zusammenhang erhalten ist. Es wäre wie gesagt nicht möglich, es zeitlich und stilistisch mit Sicherheit einzuordnen, da Anhaltspunkte für eine Stilvergleichung: Gewand, Haar, Körperhaltung, Gesichtsform, einfach nicht da sind. Wir gewinnen hier einen Einblick in die Arbeitsmethode des 13. Jahrhunderts, wir sehen, wie man eine vollkommen neue Aufgabe anfasste, und die Aussicht scheint verlockend, den Künstlern dieser Zeit damit auch menschlich näher zu kommen. Denn die Menschen, die hinter der grossen Plastik des 13. Jahrhunderts stehen, sind uns als Einzelwesen nicht fassbar. Die Skulpturen der Strassburger Westfassade, denen das Skelett angehört, erreichen wohl

die Qualität der Bamberger, Naumburger und älteren Strassburger Skulpturen nicht mehr, doch stehen sie ihnen zeitlich wie auch in der Auffassung noch nahe genug, dass wir sie hier in einem Atem nennen dürfen.

Aber auch hier, wo noch die beste Aussicht besteht, eine individuelle Leistung zu finden, haben wir den Typus. Es klingt paradox, denn der dargestellte Gegenstand ist nur einmal vorhanden und war vermutlich auch nur einmalig vorhanden; aber das wesentliche der Darstellung lässt sich nicht gut anders fassen. Was hat der Künstler dieser Zeit vom menschlichen Körper gewusst, was hat er abgebildet? Das Zuständliche, das eigentlich Plastische, sonst nichts. Vergleichen wir das Skelett mit den Gestalten von Adam und Eva im zweitobersten Tympanonstreifen, so ist ihr Gemeinsames klar. Dieses Skelett ist nicht das Gerüst für einen Menschenleib, es ist ein Gegenstand für sich, es ist völlig Oberfläche, wie auch die nackten Gestalten von aussen erfasst sind. Deren Knochenbau ist für den Künstler so belanglos wie Fleisch, Blut und Sehnen, die das Gerippe umgaben. Es ist kein Unterschied in der Behandlung von Knochen und Fleisch. Hart und weich sind Begriffe, welche die Plastik im strengen Sinn nicht kennt. Die Isolierung, die Dehio als das Lebenselement der Plastik bezeichnet, ist bis zur äussersten Möglichkeit durchgeführt. Nicht nur in dem Sinn, dass man die Figuren aus der Komposition herauslösen kann, ohne dass sie leiden, in gleicher Weise sind sie auch lösbar aus dem ikonographischen Zusammenhang. Adam und Eva wurden immer erkannt, weil sie zu den wichtigen Figuren des christlichen Bilderkreises gehören und nackte Gestalten eben sonst nicht vorkommen. Diese Unmöglichkeit einer Missdeutung überhob den Künstler der Mühe, sie zu charakterisieren. Sehr zum Vorteil des Kunstwerkes. Die Aufgabe wird reduziert auf die einfachste Form: ein nacktes Menschenpaar; die ganze Kraft des Künstlers konzentriert sich auf diese rein plastische Aufgabe. In gleicher Weise ist das Gerippe ohne jede Kennzeichnung dargestellt (Herrad hielt immerhin eine Beischrift für nötig), und hier müssen wir wirklich die Frage aufwerfen, ob seine Bedeutung mit der gleichen Selbstverständlichkeit verstanden wurde wie die der anderen Figuren. Für den Künstler, d. h. ganz allgemein für den Künstler des 13. Jahrhunderts, ist es jedenfalls bezeichnend, dass er gar keinen Unterschied macht und hier ebenso die rein plastische Aufgabe in den Vordergrund stellt, ohne sich um die Verständlichkeit viel zu kümmern. — Wir dürfen mit Sicherheit annehmen: wäre dem Bamberger oder Naumburger Meister die Aufgabe zugefallen, ein Skelett zu bilden, es würde in der Auffassung sich wenig von dem Strassburger unterscheiden. Der

Bruch in der Auffassung kommt erst nach Strassburg, allerdings unmittelbar.

Um noch einmal kurz zusammenzufassen: wir haben gesehen, dass das Strassburger Adamsskelett eine feinfühlige und geschickte Lösung einer vollkommen neuen, dem damaligen Menschen ungewöhnlichen Aufgabe darstellt, dass diese Lösung aber an sich gar nichts umstürzendes enthält, sondern sogar mit Vorsicht und Zurückhaltung in der Wahl der Mittel erreicht ist. Immerhin ist doch anzunehmen, dass das Skelett den Zeitgenossen aufgefallen ist, und wir würden uns wundern, wenn es gar keinen Einfluss ausgeübt hätte. Es hat auch wirklich Nachahmung gefunden, allerdings nicht bei Darstellungen des Adamsgrabes, wo wir zunächst suchen würden. Die Erklärung dieser auffälligen Tatsache soll im folgenden Kapitel versucht werden. Dagegen werden wir ihm wieder begegnen in den Auferstehungsszenen des jüngsten Gerichts, doch nur für kurze Zeit. Das 13. und 14. Jahrhundert wusste von der neuen Anregung noch keinen rechten Gebrauch zu machen, Verständnis, Wissen und Erfahrung mussten erst langsam wachsen. So werden die Darstellungen schon bald nach dem Strassburger Adamsgrab wieder kümmerlich, und man könnte glauben, es sei gänzlich in Vergessenheit geraten.

In der medizinischen Literatur wurde das Adamsgrab bis jetzt noch nirgends erwähnt. Es wurde die Vermutung geäussert, es gehe auf ein byzantinisches Vorbild zurück, da das Skelett sich in der Bildung des Brustbeins und der Gelenke an Galenische Lehren, ja an die Schweineanatomie anschliesse [22]. Diese Frage entzieht sich selbstverständlich meiner Beurteilung. Ich habe mich vergebens bemüht, ein Vorbild zu finden. Die Vorstellung, es könne nach einer noch so guten Zeichnung oder gar nach einem anatomischen Lehrbuch ohne Naturanschauung eine derartige Plastik entstanden sein, ist unmöglich. Als Vorbild könnte nur wieder eine Plastik gedient haben. Diese müsste schon recht gross gewesen sein. Denn die Knochen des Skeletts sind durchweg etwas zu dick, das lässt eher auf Verkleinerung als auf Vergrösserung schliessen. Kopien pflegen selten besser zu werden als das Original: es wäre also ein Skelett, welches noch besser war als das Strassburger, als verloren vorauszusetzen. Abgesehen davon, das für eine solche Annahme jeder Anhalt fehlt, müssten dann einfach alle hier erörterten Fragen auf dieses Vorbild übertragen werden; es würde das Problem der Darstellung an sich nicht berührt.

An eine wirkliche Klärung dieser Fragen kann erst gedacht werden, wenn von medizinischer Seite eine Behandlung aller Einzelheiten des Strassburger Skeletts vorliegt.

---

[22] Von Richard Wegner, Ffm.

III.

Ikonographie des Adamsgrabes.

Sehen wir uns nach Verwandten des Strassburger Adamsgrabes um, so finden wir im Kreis der Adamsdarstellungen selbst ganz auffällig wenig. Die Erklärung hierfür liegt in der Stellung, die die Adamslegende unter den christlichen Bilderkreisen innehat. Eine kurze Uebersicht ergibt, dass die Darstellung des Adamsgrabes früh auftaucht und sich durch das ganze Mittelalter hält, dass sie christliches Allgemeingut ist, aber nicht allzu häufig vorkommt und vor allem keinen festen Typ entwickelt hat, da sie offenbar sich aus verschiedenen Vorbildern herleitet. Die christlichen Bilderkreise sind ihrer Entstehung und Entwicklung nach nicht gleichwertig. Wohl sind die meisten der Bibel entnommen, doch die mehr oder minder bildhafte Sprache die Bibel selbst bedingt den Unterschied. Die meisten Szenen des Alten Testaments, viele des Neuen sind eindeutig; die einfache Erzählung von Kain und Abel wird immer eine ähnliche Bildvorstellung ergeben, mag sie noch so oft unabhängig dargestellt werden. Die Typisierung dieser und ähnlicher Szenen ergibt sich ganz einfach aus der klaren, jeden Zweifel ausschliessenden Sprache der Erzählung, sie beschränkt sich dementsprechend auf die Hauptsache und lässt in Nebendingen dem Künstler freie Hand. Anders steht es mit Darstellungen wie der des Jüngsten Gerichts, auf die noch später zurückzukommen sein wird, und denjenigen Szenen vorzüglich des Neuen Testaments, die sich allmählich an erste Stelle setzen, Kreuzigung, Grablegung und ähnlichen. Teils schöpft die Sprache hier nicht alle Möglichkeiten aus und gibt nur Stichworte für die Phantasie — Hölle, Auferstehung, Apokalypse —, teils sind der entstehenden Theologie die Hauptszenen zu einfach, sie

deutet aus und gibt damit das Zeichen zur Ausschmückung. Hierfür erweist sich der Bilderschatz des Abendlandes als zu klein, es öffnet sich für einen Strom alter Bildvorstellungen des Orients und der Antike, die oft lange in ihrer ursprünglichen Bedeutung beibehalten, meist allerdings sofort umgedeutet und angeglichen werden. Wie die Kirche durch die Bevorzugung gerade dieser bildlich schwieriger darstellbaren Bibelstellen diesen neuen Reichtum hervorgerufen hatte, so musste sie andererseits darauf bedacht sein, ihr Lehrgebäude vor allzu üppig wuchernder Phantasie zu schützen. Dies geschieht wiederum durch Typisierung, diesmal bewusst und im ungekehrten Sinn. Attribute, Handhaltung, Kleidung, Nimbus, die Stellungen bestimmter Personen zueinander werden festgelegt [23]; die Komposition, oder besser: die Gesamtkomposition der Einzelkompositionen bleibt beweglich [24]. Bücher entstehen, wie das Malerbuch vom Berg Athos, das diese ins einzelne gehende Typisierung auch auf die ersterwähnten Szenen ausdehnt. Das Abendland wird ähnliche Vorschriften gekannt haben [25], aber so weit sind sie sicher nie gegangen, und der grossartige Gedanke des 12. und 13. Jahrhunderts, die zehntausend Figuren einer Kathedrale in ein allgemeingültiges System zu bringen [26], ist niemals bis zur letzten Konsequenz durchgeführt worden. Er war nur in Frankreich möglich und fand in Deutschland kein Verständnis. Man übernahm, was man gerade brauchte, und kümmerte sich wenig um den Grundgedanken [27].

Zu diesen biblischen Bilderkreisen kommt nun die unendliche Zahl der Legenden mit ihren Abwandlungen: Erzählungen, die der Typisierung nicht entraten können, die aber je nach ihrer Häufigkeit und verschiedenen Fassung, alle Stufen von der stereotypen Wiederholung bis zur freien Erfindung [28] vertreten. Aber wenn wir auch für die Adamslegende, d. h. für die Legende von Adams

---

[23] Mâle II, S. 2 ff.

[24] Man betrachte daraufhin die Kompositionen des Jüngsten Gerichts.

[25] Malerbuch, Einleitung von Didron.

[26] Mâle II, S. 5 ff.

[27] So bei jeder Uebernahme. Vgl. Mâle's Urteil über die Grabmäler Deutschlands, die er, vom französischen Standpunkt, nur als Verfallserscheinungen des in Frankreich geprägten Typs wertet. Mâle III, S. 405 f.

[28] Wenn hier von Erfindung gesprochen wird, so heisst das in den meisten Fällen: Abwandlung eines nicht allzu fernliegenden Motivs. Wirkliche Neuerfindung auf ikonographischem Gebiet gibt es nur da, wo der Typenvorrat nicht mehr ausreicht.

Grab auf Golgatha (um die es sich hier allein handelt), die Tatsache verschiedener Fassungen — die Unterschiede sind recht gross — und die Möglichkeit daraus sich ergebender Neuerfindungen in Betracht ziehen, so erklärt das allein noch lange nicht, weshalb ein halbes Jahrtausend lang eine ganze Reihe verschiedener Fassungen nebeneinander herlaufen, ohne dass auch nur eine einzige sich Geltung verschaffen konnte [29].

Der Hauptgrund, der die Ausprägung eines allgemein gültigen Typs verhindert hat, ist die Stellung der Kirchenväter und -schriftsteller zur Legende vom Adamsgrab [30]. Die einzige Bibelstelle, an welche die Legende anknüpfen kann, ist die Erzählung vom Kauf des Erbbegräbnisses, der Höhle des Ackers bei Mamre. Die Verbindung der jüdischen Legende mit dieser Stelle ist aber sehr künstlich [31] und sieht fast wie ein Rechtfertigungsversuch aus; ob sie zur Zeit des Ambrosius, Hieronymus und Augustin schon bestanden hat, geht aus keiner Aeusserung der genannten Kirchenväter hervor. Die räumliche Verbindung Adams und Christi gehört zu den Vereinfachungen, wie sie jede Sagenbildung sich erlaubt, die Begründung aber, er sei da begraben, damit sein Scheitel vom Blute Christi benetzt werde [32], kann wieder spätere Zutat und theologischen Ursprungs sein [33]. So ist der Zweifel der Kirchenväter an der Wahrheit der Erzählung durchaus verständlich.

---

[29] Die Adamslegende, ursprünglich eine jüdische vorchristliche Legende, ist in vielen Fassungen ins Christentum übergegangen. Neben der lateinischen aus dem 3. oder 4. Jahrhundert (Meyer, Vita Adae et Evae, Abhandlungen der Münchener Akademie 1879, I. Kl., 14. Band, 3. Abt.) bestehen im Osten eine äthiopische (Dillmann) und eine syrische (Moses bar Cepha comment. de Paradiso I, 2. zitiert einen Cyrillus: ait enim, postquam varia pervadisset loca, tandem Hierosolymis obiisse mortem.) — Nach der morgenländischen Fassung soll Adam nach der Vertreibung aus dem Paradies in einer Höhle gelebt haben und daselbst nach seinem Tode begraben worden sein. Sein Leichnam blieb auf wunderbare Weise erhalten, wurde von Noah mit in die Arche genommen und als die Sintflut sich verlaufen hatte, von Seth nach Golgatha gebracht und dort beigesetzt.

[30] Die Stellungnahme der Kirchenväter zur Adamslegende ist von Piper eingehend besprochen; weiteres bei Samuel Andreae, Dissertatio de Adami salute, in Thesaurus theolog.-philolog. tom. I., und Dillmann, Anm. 118.

[31] Dillmann, S. 84. 105. 111 ff.

[32] Dillmann, S. 114.

[33] Piper, S. 21. Vgl. auch Origines: Sermo de resurrectione. — Hieronymus: Epist. 17 sub nomine Paulae et Eustochii ad Marcellam. — Augustin: Sermones de tempore 71.

Sie wurde abgelehnt, aber nicht ernstlich bekämpft. Hieronymus, der sie für unwahr erklärt, erkennt dennoch ihre Ueberzeugungskraft an: «favorabilis interpretatio et mulcens aurem populi». Augustin nennt sie einfach eine Ueberlieferung der Alten (relatio antiquorum), und lässt die Frage nach der Echtheit überhaupt offen. So lebt die Legende gewissermassen unterirdisch fort und nur von Zeit zu Zeit, wenn sich jemand für sie einsetzt [34], oder eine neuer Zustrom aus dem Osten kommt (wo sie allgemein anerkannt ist) [35], findet sie ihre Darstellung. Dies kommt, wie gesagt, nicht allzuhäufig vor und verlangt meist eine Neuerfindung, bezw. Umarbeitung eines anderen Motivs. Dies Herausarbeiten eines jedermann verständlichen und eindeutigen Typs erfordert eine gewisse Zeit, während der die Darstellung einen Rückhalt braucht: ihr Vorwurf, die Legende, muss allgemein bekannt sein oder von der Kirche besonders begünstigt werden. Ist die Anteilnahme nicht gross genug, so besteht immer die Gefahr einer Verwechslung und Aufsaugung durch benachbarte Bilderkreise [36]. In der Geschichte der Adamslegende wiederholt sich dieser Vorgang mehrfach und zerreisst die zeitliche und räumliche Abfolge. Die häufigste Form der Darstellung, dazu die einzige, die es wenigstens im Osten zur Anerkennung gebracht hat, ist die, dass unter dem Kruzifix ein Schädel angebracht ist. Die naheliegende Vermutung, dass dieser Schädel ein Ueberbleibsel einer Skelettdarstellung sei, bestätigt sich nicht: der Schädel ist älter als das Skelett. Es hat wahrscheinlich schon bei den ältesten Bildern eine Vermengung der Vorstel-

---

[34] Piper, S. 23.

[35] Piper, S. 25. — Samuel Andreae, Dissertatio de sepulcro Adami, Marburg 1679: «Pro eadem traditione faciunt illi, qui suscepta in Palestinam peregrinatione, hanc auditu acceptam in litteras retulerunt et ad posteros propagarunt». Er führt eine Reihe von Reisetagebüchern als Beleg an. — Es wurde diesen Pilgern sogar gelegentlich erzählt, Adam sei erst auf Golgatha begraben, dann der Körper nach Hebron gebracht worden, der Schädel aber sei dageblieben — eine vollkommene Umkehrung der üblichen Legende. Dieser Widerspruch ist vielleicht so zu erklären, dass sich in Jerusalem früh eine Art Fremdenindustrie gebildet hat, die den Pilgern möglichst viel Interessantes zu bieten suchte. Wenn nun zufällig ein Fremder kam, der die biblische Erzählung vom Erbbegräbnis genau kannte und die Legende nicht glauben wollte, so erzählte man sie ihm in der umgekehrten Fassung; so war auf alle Fälle Adam für Jerusalem gerettet.

[36] Auf diese Weise wird ganz allgemein die Auslese der christlichen Bilderkreise sich geregelt haben und ein Teil vollkommen ausgeschieden worden sein. Vgl. die Vision des Hesekiel, von der an anderer Stelle noch zu reden sein wird.

lungen von Adamsgrab und Calvarienberg, der Schädelstätte, stattgefunden, und die Bequemlichkeit, die in der Beschränkung auf den Schädel liegt — man braucht in der Bildkomposition keine Rücksicht auf ihn zu nehmen —, hat von Anfang an es zur Bildung des Skeletts garnicht kommen lassen [37]. Als die Legende im Osten allgemein anerkannt war, wurde die Form festgelegt, die uns das Malerbuch überliefert: «Unter dem Kreuze ist eine kleine Höhle und in derselben ist der Schädel des Adam und zwei andere Gebeine» [38]. Das Kreuz ist meist mit drei Hölzern festgekeilt, die gelegentlich kreuzweise hinter dem Schädel stehen, das Motiv der gekreuzten Knochen vorwegnehmend [39]. Die Entstehung ist jedenfalls im Osten anzunehmen, und vereinzelte Anwendung im Abendland, wie auf englischen Elfenbeinplatten des 11. und 12. Jahrhunderts oder auf den Reliefs von Nicola d'Apulia in Siena und Pisa, um 1265, lässt sich unschwer aus der Einfuhr byzantinischer Kunstwerke erklären [40]. Bei diesen Reliefs ist, wie überhaupt im 13. Jahrhundert, die Erinnerung an das Grab Adams wohl noch lebendig, jedenfalls ist die Höhle deutlich als solche gekennzeichnet; um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts aber, als die Anbringung von Schädel und Knochen allgemein üblich wird [41], weiss man nichts mehr davon. An der Entwicklung des Skeletts hat das Motiv keinen Anteil [42]; wenn, wie auf einem Bild des Anton

[37] Eine andere Entstehungsmöglichkeit soll wenigstens erwähnt werden. Die alten Kirchenschriftsteller sprechen von Adam in diesem Zusammenhang als vom «caput humani generis» (Augustin, Origenes), was schon zu einer Begriffsverwirrung führen kann. Und tatsächlich schreibt auch Hieronymus (und auch andere tun es): «antiqui hominis calvaria» oder «antiqui hominis caput». Beweisen lässt sich damit allein natürlich nichts; dazu wäre eine genaue Festlegung der Bedeutung des Hieronymus zur Zeit der Entstehung dieses Bildtypus im Osten erforderlich — eine Gleichung mit mehreren Unbekannten.

[38] Malerbuch, § 300.

[39] Sehr gut sichtbar auf einer byzantinischen Silberschüssel im Domschatz zu Halberstadt aus dem 11. Jahrhundert, Abb. Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, Verl. M. Oldenbourg, Berlin I, S. 180. — Die Knochen, obwohl nach dem Malerbuch dazugehörig, fehlen meistens.

[40] Abb. Hans Graeven, Frühchristl. und mittelalterl. Elfenbeinwerke, aus Sammlungen in England, Rom 1898, Serie I, 64. 67. — Nicola d'Apulia: Abb. Venturi IV, 2. 3.

[41] Das wird schliesslich zur reinen Spielerei. Es geht soweit, dass sogar zwei Schädel symmetrisch unter dem Kruzifix angeordnet werden: Kanzel im Strassburger Münster, 1485. Abb. Dehio II, 191.

[42] Die Knochen stehen gewöhnlich in gar keinem Grössenverhältnis zum Schädel, und zwar sind sie bis weit ins 15. Jahrhundert viel zu klein,

Woensam von Worms ausser Schädel und Beinknochen noch ein menschliches Becken abgebildet ist [43], so handelt es sich um Uebernahme schon längst an anderer Stelle erarbeiteter Kenntnisse [44].

Eine ganz eigenartige Verbindung ist die Darstellung des Adamsgrabes eingegangen mit derjenigen der vier Elemente. Man könnte sie zufällig nennen und gänzlich beiseite lassen trotz ihrer langen Dauer, denn sie betrifft fast immer nur den auferstehenden, also lebendigen Adam, aber es führen von der Darstellung der Elemente noch mehr Verbindungen zu der des Todes, und so soll das Allgemeine hier gesagt werden. Die vier Elemente gehören zu den obenerwähnten antiken Bildtypen, die sich lange in ihrer ursprünglichen Bedeutung erhalten haben. Das liegt daran, dass sie in die abendländische Weltanschauung übergegangen und ein fester Bestandteil besonders der Naturwissenschaft und Medizin geworden sind. Die Kirche bedarf ihrer weniger, wenn sie auch als Symbol der allumfassenden Macht Gottes lange Zeit gern benutzt wurden [45]. Die Attribute, die ihnen die Antike mitgegeben

---

zu einer Zeit, in der die Skelettdarstellungen doch schon recht häufig waren.

[43] Museum Köln, um 1530—1540. Abb. Scheibler und Aldenhofen, Geschichte der Kölner Malerschule, Lübeck 1891, I, 31.

[44] Als Symbol des Calvarienberges und des Todes führt der Schädel unterm Kruzifix noch lange Zeit ein meist unerfreuliches Dasein. Ueber die Kreuzabnahme (Roger von der Weyden, Löwen, St. Peter, und Escurial, Abb. Michel III, 3, 118. 120), der nach dem Malerbuch, § 303, der Schädel ebenfalls zugehört, die Beweinung unterm Kreuz (Meister des 15. Jahrhunderts, Paris, Louvre, Abb. Hausenstein, Tafelmalerei der alten Franzosen, 71), die Pieta unterm Kreuz (Heures de Turin, Abb. Passarge, Vesperbild 31, und Tafelgemälde, burgundisch, um 1500. Abb. Hausenstein, a. a. O., 68), lässt er sich verfolgen bis zur Pieta als Einzelgruppe (Sammlung Thomée, Altena, um 1500 — Inv. Westph. 34, Taf. 10, und Herzebrock, um 1460 — Inv. Westph. 10, Taf. 11). Die angeführten Beispiele bilden keine zusammenhängende Reihe, sie sollen nur den Gedankengang verdeutlichen. So gut die Schädel der Frankfurter Pieta (Abb. Passarge, a. a. O., 16) sich einfügen, den gespenstigen Eindruck der Gruppe nicht hervorrufen, sondern gleichsam nur bestätigen, so erfreulich ist es doch, dass man im allgemeinen auf diese Beihilfe verzichtet und die Wirkung lediglich durch den seelischen Ausdruck zu erreichen sucht. — Eine andere Gedankenreihe führt dazu, dem sitzenden Schmerzensmann den Schädel als Symbol kommender Leiden beizulegen (Mâle III, S. 94 ff.); doch soll dem hier nicht nachgegangen werden.

[45] Ein weiterer Grund für ihre Verwendung liegt in der Vierzahl. Die Zahl 4 hat vor den anderen symbolischen Zahlen den Vorteil, dass

hatte, waren aber im Abendland ohne Kommentar nicht verständlich. Hier setzt denn auch die Umwandlung ein, man nimmt ihre Attribute für andere Zwecke in Gebrauch, sie verlieren damit ihr Charakteristikum und verschwinden. Sonne und Mond allein, deren Attribute leicht verständlich und sonst nicht verwendbar sind, behalten ihren Platz [46].

Ihr Auftreten in Deutschland lässt sich ziemlich genau belegen. Die erste Gruppe der von Goldschmidt zusammengefassten Elfenbeinskulpturen, die sog. Adagruppe (Zeit Karls des Grossen), hat sie noch nicht, in der Liuthartgruppe (Zeit Karls des Kahlen) dagegen sind sie recht häufig. Auf welche Vorbilder im einzelnen sie zurückzuführen sind, lässt sich nicht sagen, doch kamen sie rasch in Aufnahme, allgemein, nicht nur in der Metzer Gegend, wie zahlreiche Miniaturen beweisen. Die meist figurenreichen Kompositionen der Elfenbeintafeln vereinigen die verschiedensten Stoffe: Kreuzigung, Auferstehung [47], Evangelisten, vier Elemente, Adam und Eva und eine Reihe anderer. Die aus ihren Gräbern Auferstehenden [48] werden häufig durch eine einzige sich aus dem Sarge erhebende Gestalt vertreten [49] oder eine Gestalt ist besonders hervorgehoben [50], und in beiden Fällen dürfte tatsächlich an Adam

---

sie durch ihre sich von selbst ergebende Beziehung zu der Vierseitigkeit des Bildes, mit der ja meist zu rechnen ist, am klarsten bildlich darstellbar ist, klarer selbst als die Dreizahl, die vom Künstler eine schwierigere Bildkomposition, vom Beschauer eine verstandesmässige Feststellung verlangt.

[46] Auch geraten Sonne und Mond selten mit anderen Figuren in Konflikt, im Gegenteil sind sie als Füllung der toten Stellen über den Kreuzarmen meist willkommen. Welchen Vorteil sie dem Künstler bieten, zeigt sehr schön Abb. Goldschmidt II, 29. 31. Dem nicht ungeschickten Versuch der Manchesterer Platte, durch den treppenförmigen Kontur der vergrösserten Inschrifttafel die tote Fläche zu überwinden, fehlt die glückliche Selbstverständlichkeit des Londoner Stückes, zumal durch das lineare Element eine leichte Unstimmigkeit in die Komposition gebracht wird. Werden Sonne und Mond durch andere Figuren beengt, so stellt man sie unbedenklich übereinander (Abb. Goldschmidt I, 85) — völlig sinnlos, aber man kann sich so leicht nicht von ihnen trennen. Der plastische rahmenlose Kruzifix bedarf ihrer nicht mehr.

[47] Evang. Matth. 27, 52.

[48] Abb. Goldschmidt I, 41. 86. 114. 130 und viele andere.

[49] Abb. Goldschmidt I, 132 a, II, 59 (besprochen bei Piper, S. 27). — Abb. Atz, Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg, Innsbr. 1909, S. 512. — Abb. Clemen 322, S. 443.

[50] Abb. Goldschmidt II, 57.

gedacht sein; gelegentlich wird dies durch Inschrift bezeugt[51]. Adam ist dargestellt als kleine bekleidete Figur, sich im Sarg erhebend, und nur zur Hälfte sichtbar: so auf der Darmstädter und
Abb. 5 Londoner Platte[52]. Die Tongerner Platte zeigt ihn in ganzer Figur von hinten, ebenfalls bekleidet. Später ist er unbekleidet: auf dem leider sehr beschädigten Relief zu Silos stemmt der nackte abgemagerte Adam den Sargdeckel mit den Schultern auf. Nur sein Oberkörper ist sichtbar, der Kopf fehlt. Das Bozener Vortragskreuz, aus verschiedenen Stilelementen gemischt, wohl erst aus dem 14. Jahrhundert, setzt ihn unter Maria, da auf der Vorderseite kein Platz mehr ist, er sitzt hoch im Sarg und hält den Sargdeckel in Händen. Vom Adam in Andernach, nach 1212, sind nur
Abb. 6 noch Kopf und Hände zu erkennen[53].

Die vier Elemente füllen in der Regel die Ecken[54], und Adam unter dem Kreuz kommt infolgedessen zwischen Wasser — Okeanos mit Fisch, Dreizack, Seeungeheuer u. a. und Erde — Gaia, mit Schlange, Kindern usw[55]. Nun wird diese Regel aber nicht streng eingehalten, und es ergeben sich eine Reihe Zwischenformen mit verwischter Bedeutung.

Eine Möglichkeit ist, dass Okeanos verschwindet und Gaia in die Mitte unter das Kreuz rückt — Himmel und Erde geraten bei Christi Tod in Aufruhr, das Meer gehört dagegen ursprünglich nicht zur Kreuzigungsszene —, doch beginnt damit sofort die Ver-
Abb. 11 wechslung, sofern die Erde nicht durch Inschrift gekennzeichnet ist[56]. Sie wird zur Roma[57], ja an ihre Stelle tritt die Wölfin[58],

---

[51] Auf einem Steinrelief in Silos um 1086—1100 trägt der Sarg die Inschrift «ADAM». — Piper erwähnt S. 27 ein Kruzifix aus dem 12. oder 13. Jahrhundert im Mus. Lüneburg mit Adams Grab und Inschrift: «Adae morte novi redit Adae vita priori».

[52] Ebenso auf Buchdeckeln aus Limoges, 12. Jahrhundert, Grubenschmelz; in Berlin (2), Kassel, Marburg usw.

[53] Abb. Clemen, 322. — Piper erwähnt weitere Adamsdarstellungen: Paris, Kgl. Bibl., Sakramentar aus Metz, Abb. Bastard, Peint. et ornem. des manuscr., Livr. IX. — Münster, St. Mauritz, Metallkreuz Ende 12. Jahrhundert. — St. Omer, Notre Dame, Kreuz aus Kloster Clairmarais, 13. Jahrhundert. — Beauvais, Glasgemälde 13. Jahrhundert.

[54] Abb. Goldschmidt I, 41. 44. 54. 100 und viele andere. — Psalterium, Leipz. Univ. Bibl., Abb. Bruck, Die Malereien in den Handschriften des Königr. Sachsen, Dresden 1906, 23.

[55] Abb. Goldschmidt I, 132 a. II, 57.

[56] Echternacher Evangeliar Abb. Goldschmidt II, 23. — Stehen die vier Elemente über Kreuz (Bamberger Evangeliar um 1100, Reichenauer Schule, Abb. Leidinger, Miniaturen aus den Hss. d. Bayr. Staatsbibliothek

und andererseits wird sie zur Halbfigur [59], oder es wird nur noch ein Kopf abgebildet, so dass oft nicht festzustellen ist, ob noch Gaia gemeint ist oder Adam, und es überhaupt fraglich ist, ob sich der Künstler selbst darüber klar war [60].

Noch ein anderes Motiv macht Adam den Platz streitig. Durch den Kreuzestod hat Christus die Sünde, die Hölle, den Tod, kurz gesagt: das Böse überwunden; folglich gebührt diesem der Platz unter den Füssen des Gekreuzigten, damit noch der primitivste Beschauer das Bild mühelos lesen könne, und ist dieser Platz durch eine andere Darstellung schon eingenommen, so wird diese assimiliert. Die Schlange, nicht mehr nur Attribut der Gaia, nicht mehr die zierliche des Sündenfalls, tritt in den Mittelpunkt, wird gewaltig gross, ein Höllendrache, ein Basilisk, der sich unter dem Gekreuzigten windet; je stärker der böse Feind, desto grösser Christi Triumph [61]. Adam, der sündige Mensch, der dem Tod verfallene, wird mit dem Tod selbst identifiziert: ein Elfenbeinkreuz in Kopenhagen zeigt eine kniende Gestalt in einem Sarg mit der Aufschrift «MORS»; das Motiv des Sichaufrichtens umgedeutet als ein Sichniederlegen [62] (Die Rückseite zeigt die ausgebildete Hölle). Abb. 7. 9 Abb. 8

München, IV, 13) oder im Kreis (Sakramentar der Göttinger Univ.-Bibl., 2. Hälfte 10. Jahrhunderts, Abb. Zimmermann. Die Fuldaer Buchmalerei, Halle 1910, Taf. 3), so ist Gaia natürlich auch unten. — Auch Okeanos kann in verschiedener Bedeutung allein übrig bleiben (Abb. Schlumberger, L'Epopée byzantine, Paris 1900, II. S. 13., Abb. Goldschmidt I, 71 a. 74 a) als Hades, Flussgott usw.; doch führt dies zu weit ab.

[57] Abb. Goldschmidt I, 41. 83.

[58] Abb. Goldschmidt I, 181.

[59] Bruck, s. Anm. 54. — Die Halbfigur im Bamberger Evangeliar dagegen (Leidinger, s. Anm. 56) hat ihren Ursprung in der antiken Vorstellung der aus der Erde herauswachsenden Gaia.

[60] Die kleine Gestalt auf dem Schieferrelief in Toledo, byzantinisch, 10. oder 11. Jahrhundert (Schlumberger, a. a. O. I, S. 465.) dürfte wohl Gaia sein. — Der Kopf auf der Staurothek in Alba Fucense, ebenfalls byzantinisch. (Abb. Illustr. Gesch. d. Kunstgewerbes, 156), ist völlig indifferent. — Der Kopf der unteritalienischen Platte im Kaiser-Friedrich-Mus. in Berlin, Ende 11. Jahrhundert (Abb. Demmler, Die Bildwerke des Deutschen Museums in Berlin, 1923, Taf. 38), ist offenbar entstanden aus einer Vermengung des Kopfes der Gaia, wie er auf der Rückseite in der Erschaffung der Welt zu sehen ist, mit dem byzantinischen Adamsschema.

[61] Abb. Goldschmidt I, 68. 114. II, 67 und viele andere. Auch in der Buchmalerei sehr häufig.

[62] Abb. Goldschmidt III, 124 a und b.

Abb. 10 Oder Adam wird von der Schlange umwunden [63] — und diese Verbindung Adams mit der Schlange verlangt nach einer «Ergänzung» durch Eva; so kommen Adam und Eva unter das Kruzifix. Die bildende Kunst aber wagte nicht ohne weiteres frei zu gestalten, sie suchte sich Vorbilder. Sie übernahm Adam und Eva fertig von einer anderen Darstellung, wie auf einer Elfenbeinplatte in Metz die kleine Gruppe, deren Selbständigkeit innerhalb der Gesamtkomposition für Entlehnung spricht, wenn auch kein Vorbild nachweisbar ist [64]. Oder sie knüpft an das Motiv von Okeanos und Gaia an. Diese rücken gelegentlich näher an das Kruzifix heran, wenn dem Künstler wichtigere Figuren sie aus der Ecke ver-
Abb. 7 drängen; ihre Attribute werden kümmerlich, sie heben wohl auch betend die Hände [65], alles Zeichen, dass das Verständnis für ihre alte Bedeutung im Schwinden ist. Auf einer der seltsamsten Darstellungen ringelt sich die Schlange aus Gaias Schoss hinüber
Abb. 9 zum Kreuzesstamm [66]. Gaia und Okeanos sind wenig charakteristisch, es ist schwer zu sagen, was sich der Künstler darunter vorgestellt hat, und ob er überhaupt noch ihre alte Bedeutung kannte. Jedenfalls ist von hier zu der Externsteingruppe nur noch ein Schritt. Adam und Eva, unter dem Kreuz kniend, werden umschlungen von einem gewaltigen Ungeheuer, einem Drachen
Abb. 3 oder Basilisken [67]. Dass Adam und Eva beim Sündenfall von der Schlange umwunden werden, kommt gelegentlich vor [68]; eigentliche Analogien zu dieser phantastischen Gruppe fehlen aber durchaus, wenn man von einer literarischen des morgenländischen Adamsbuches absieht. Darin heisst es, die Schlange, aus dem Paradies vertrieben, habe versucht sich zu rächen: «Durch die Grösse ihrer Stärke warf sie den Adam und die Eva zu Boden, und legte sich über sie her, indem sie sie töten wollte» [69]. Ein Engel

[63] Abb. Goldschmidt II, 161.

[64] Abb. Goldschmidt I, 78.

[65] Abb. Goldschmidt II, 67.

[66] Abb. Goldschmidt II, 86. — Auch der Drache des Okeanos schiebt sich unter das Kreuz; Abb. Goldschmidt I, 44.

[67] Um 1115. Auf Photographien ist nichts zu erkennen. Es gibt eine ausgezeichnete Rekonstruktion von Ernst von Bandel, der seinerzeit die Gruppe wohl noch in besserem Erhaltungszustand gesehen hat; Abb. Massmann, Der Egsternstein in Westphalen, Weimar 1846. — C. Dewitz, Die Externsteine im Teutoburger Wald, Bresl. 1886, zweifelt die Richtigkeit der Rekonstruktion an, doch sind seine Gegengründe nicht stichhaltig.

[68] Exultet von Montecassino, vor 1028. British Mus. Abb. Michel I, 2., 435.

[69] Dillmann.

Gottes errettet sie. An einen Zusammenhang ist ganz sicher nicht zu denken; es genügt anzunehmen, dass in beiden Fällen sich die Volksphantasie sich des Stoffes bemächtigt und ihn in Aegypten wie in Deutschland in gleicher Weise bearbeitet hat: in dem Sinne, dass aus der Anfechtung ein dramatischer Kampf gegen die Verkörperung des Bösen wird, der an das Verständnis nicht so hohe Anforderungen stellt [70].

Wenn hier der Versuch gemacht ist, System zu bringen in die krausen Gedankengänge, die den Prozess der Einverleibung wesensfremder Vorstellungen teils hervorriefen, teils durch eben diesen Prozess hervorgerufen wurden, so sollen damit keine Abhängigkeitsreihen festgestellt werden. Mit der Uebernahme fremden Kunstgutes setzt sofort die geistige Verarbeitung ein, und zwar an vielen Orten gleichzeitig, und erst die Summe der Einzelergebnisse bildet den Strom, dessen Richtung deutlich und bestimmbar ist.

Lassen sich aus den aufgezählten Motiven die bekannten Darstellungen des 13. Jahrhunderts herleiten? Vieles ist anders geworden. Adam ist nicht mehr die kleine dürftige Nebenfigur, die nur so viel ausgeführt wird, wie unumgänglich nötig, nur so gross, dass er gerade erkennbar ist: das 13. Jahrhundert hat nicht mehr nötig, die Bedeutung der Figuren durch Grössenunterschiede auszudrücken, es stehen ihm andere Mittel zur Verfügung. Die Kreuzgruppen von Halberstadt und Wechselburg verraten noch die Herkunft Adams. Als Halbfigur, mit entblösstem Oberkörper, merklich kleiner als die umgebenden Figuren, ist der Adam von Halberstadt im untersten Kleeblatt des Kruzifixes sichtbar [71]. Der von Wechselburg ist Maria und Johannes in der Grösse angeglichen, — nicht ganz, denn seine Unterordnung muss gewahrt bleiben, darum ist auch das untere Kleeblatt zum Fuss erweitert, schliesst Adam ein und verhindert, dass er in der Silhouette in Erscheinung tritt [72]. Sehr sorgfältig abgewogen ist das alles, sehr geschickt das Problem der gleichgrossen Nebenfigur gelöst; geschickt, nicht selbstverständlich, und darum trägt diese Lösung den Todeskeim schon in sich: jeder minder geschickte Künstler muss mit der Kirche in Konflikt kommen. Der Adam am Metzer Liebfrauenportal [73] liegt gross und schwer unter dem **Abb. 12**

[70] Adam und Eva unter dem Kruzifix sind in späterer Zeit nicht häufig, fehlen aber niemals ganz. Ein Kruzifix in Aschaffenburg, um 1400 (Abb. M. 5678) hat unten den Sündenfall, oben, zusammengedrängt, Sonne und Mond: unverstandene Reste alter Zusammengehörigkeit.

[71] Um 1220. Abb. Dehio I, 426.

[72] Um 1230. Abb. Dehio I, 427.

[73] Abb. Metzer Dombaublatt, Nr. 6. (1890). Um 1260. Angeblich

Kreuz, übergewaltig, den Sinn der Gruppe zerstörend. Das geht nicht mehr; an der Kirche, unter hundert anderen Bildern, mag es als Einzelfall hingehen, ein Adam von dieser Grösse als Regel würde aber ganz von selbst eine solche Bedeutung in den Augen der Beschauer erringen, dass eine Rückwirkung auf die kirchliche Lehre nicht ausbleiben könnte. Das mag der Grund sein, warum die Entwicklung hier einfach abbricht.

Erinnern wir uns, dass in Strassburg ungefähr um die selbe Zeit der Versuch unternommen wurde, den Adam in gleicher Grösse wie die anderen Figuren als Skelett darzustellen. Was beiden gemeinsam ist, die Grösse, haben wir als allgemeine Tendenz des 13. Jahrhunderts erkannt. Damit fällt das Auffällige weg, das darin liegt, dass in so geringer Entfernung zwei bedeutende Adamsdarstellungen sich finden, woraus man auf eine landschaftliche Anerkennung der Legende schliessen könnte. Wir dürfen ruhig annehmen, dass beide nur als logische Weiterbildung ihrer Wurzeln anzusprechen sind, ohne besondere Begünstigung durch eine geistige Strömung. Ihr gemeinsames Schicksal als Spätlinge erklärt sich ebenfalls aus dem Gesagten.

Nachläufer kommen natürlich immer noch. Ein Nachfolger Meister Wilhelms malt eine kleine fast skelettierte Gestalt unter das Kreuz, auf Händen und Füssen kriechend [74]. Dieses Wesen, das seinen eigenen traditionslosen Masstab hat, der es von Engeln und Menschen scheidet, hat etwas quälend spuckhaftes: ist es wirklich Adam? Und wenn er es ist, welche Funktion hat ihm der Maler zugedacht? — Hundert Jahre später hat sich die Lage geklärt. Adam ist nur noch Vorwand für die Darstellung eines Skeletts. Die Grösse lässt sich durch die Perspektive regeln, das Skelett liegt dann einfach im Hintergrund; so auf einer Kreuzigung des Bartholomäusmeisters [75]. — In der Plastik fehlt natürlich diese Möglichkeit. Hier muss Adam in voller Grösse dargestellt werden. Man hat dies offenbar nicht gern getan, jedenfalls gibt es aus dem 14. Jahrhundert überhaupt kein Beispiel; erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts finden wir Darstellungen in Calkar [76] und Osnabrück [76a], doch scheint die Bedeutung schon recht verblasst zu sein.

Die verwandte Legende vom Kreuzesholz bringt erst spät und selten Adam als Skelett oder Mumie [77], wir dürfen sie deshalb ausser acht lassen.

---

unter burgundischem Einfluss; eine Stilkritik ist sehr schwer, da fast alle Figuren entsetzlich verstümmelt sind.

[74] Nach 1378. Abb. Scheiber und Aldenhoven, a. a. O., IV, 2.

[75] 1485. Abb. Scheibler und Aldenhoven, a. a. O., I, 25.

[76] Abb. M. 11059.

[76a] Abb. M. 17729.

[77] Nürnberger Rosenkranztafel um 1500. (Abb. M. 16970).

IV.

Auferstehungs- und Erweckungsszenen.

Das Jüngste Gericht. — Die Legende vom hl. Stanislaus. — Die Vision des Hesekiel.

Die Vorstellung, dass die Auferstehenden des Jüngsten Gerichts der Erde als Skelette entsteigen, die sich erst im Licht des Tages wieder mit Fleisch umkleiden, ist uns aus so vielen Bildern geläufig, dass die Uebernahme des Strassburger Skeletts in die Auferstehungsszene uns als etwas sehr naheliegendes erscheint. Aber wir machen wieder die Erfahrung, dass wir es mit einem Ausnahmefall zu tun haben. Die Zeit, in der die Darstellung des Jüngsten Gerichts ihre grösste Verbreitung und allgemeinste Anerkennung fand, ist bemüht, die Auferstehenden als schöne Menschen zu geben. Der Strassburger Einfluss wird leicht überwunden.

Es muss hier noch einmal daran erinnert werden, dass die Auferstehung in zwei Szenen vorkommt: in der Kreuzigungsszene und im Jüngsten Gericht. «Die Gräber taten sich auf, und standen auf viele Leiber der Heiligen», heisst es Matth. 27, 52. Den Typ der Darstellung hierfür hat Byzanz gebildet, in Deutschland taucht er zuerst in den karolingischen Elfenbeinschnitzereien und Handschriften auf. Da erheben sich aus kleinen Kästen unter oder neben dem Kruzifix Gestalten mit bittflehend erhobenen Händen [78], oder sie treten aus bienenkorbähnlichen Häuschen — den Mumienkästen — heraus [79]. Sie sind häufig nackt [80], aber ohne Spur der Verwesung. Bis ins 13. Jahrhundert kommen sie zu- Abb. 5

[78] Abb. Goldschmidt I, 111. 112. 114. 130.
[79] Abb. Goldschmidt I, 41. 83. 85. 86. 88. 89. II, 57.
[80] Abb. Goldschmidt I, 41.

weilen als Zubehör der Kreuzigung vor, dann verschwinden sie endgültig.

In der Darstellung des Jüngsten Gerichts, die in Deutschland und Frankreich nach 1000 entstand [81], hat man die Auferstehenden in dieser Form übernommen. Die Offenbarung Johannis kennt sie nicht. Aber es ist ja überhaupt kein Thema von den Künstlern so frei behandelt worden wie die Offenbarung. Das liegt daran, dass sie zwar unendlich viel Anregungen und Bilder bietet, diese Bilder selbst aber nichts weniger als leicht verständlich sind. Die Künstler jener Zeit griffen hinein in die verwirrende Fülle der Visionen und holten sich das Handfeste heraus, vorsichtig und sparsam, unter ihren Händen bekam das Weltgericht ein völlig anderes Gesicht, jedermann verständlich und doch nicht minder grossartig als die Vision des Johannes. Da thront der Weltrichter, umgeben von den Evangelistensymbolen, darunter die 24 Aeltesten, eine stattliche und würdige Reihe; dann die Menge der Auferstehenden. Wie hätte man einen so schwer fassbaren Vorgang wie die Versiegelung der Stirnen darstellen sollen? Die Auferstehung aus den Gräbern, die Scheidung nach rechts und links: das ist deutlich. Darum ist es gut, auch wenn es bei Johannes etwas anders steht.

Ihre vollkommenste Ausbildung hat die Darstellung des Jüngsten Gerichts im 12. und 13. Jahrhundert erfahren, und zwar in Frankreich. Ihr Platz war das Tympanon. Nach anfänglichem Schwanken hat man sich fast allgemein für das Streifentympanon entschieden; der unterste Streifen ward den Auferstehenden zugewiesen, manchmal, wie in Reims, sogar zwei [82]. Eine lange Reihe von Sarkophagen in voller Längsansicht, mit Rosetten und Säulchen geschmückt, steht am Boden. Darin die Menschen, nackt, in hundert verschiedenen Stellungen, sitzend, kniend, stehend, von vorn, von hinten, im Profil. Das Vorbild der Antike, nicht der durch Byzanz vermittelten, sondern der römischen Provinzialkunst, ist in allen Einzelheiten spürbar; Frankreich ist heute noch reich an Sarkophagen der ersten nachchristlichen Jahrhunderte [83]. Die Freude am Körper erwacht wieder, oft geht ein

[81] Frühere Darstellungen sind sehr selten, sie sollen hier nicht besprochen werden. Ein Elfenbeinrelief, um 800, vielleicht aus Tours; Abb. Goldschmidt I, 178.

[82]) Allerdings in einen grösseren Streifen zusammengefasst. Abb. Vitry, la Cathedrale de Reims, Paris 1919, II, 33. 44. 45.

[83] Man vergleiche z. B. die Pferde der Apokalyptischen Reiter am SWPfeiler der Reimser Kathedrale (Abb. Vitry I, 82) mit denen eines Reimser Sarkophags aus dem 4. Jahrhundert. (Abb. Congr. archéol. 78, 1, S. 14.)

Zug heiterer Sinnlichkeit durch die Auferstehungsszene, die Gelegenheit, den schönen nackten Menschen zu bilden, wird gern ergriffen; der ernste Sinn der Darstellung tritt in den Hintergrund.

Das gilt nun allerdings nur für eine Reihe von Auferstehungen, deren vollendetstes Beispiel das Jüngste Gericht der Reimser Kathedrale ist [84]. Hier würde in der Tat ein Skelett oder eine Mumie dem Geist der Darstellung zuwiderlaufen. Aber es liegen, besonders in südfranzösischen und burgundischen Jüngsten Gerichten, doch noch andere Tendenzen und Entwicklungsmöglichkeiten vor. Nehmen wir wieder nur ein einziges bezeichnendes Beispiel: Autun [85]. Das Grausige tritt hier stärker hervor, die Hölle mit ihren Schrecken, mit Teufeln und Schlangen, der Kampf zwischen guten und bösen Gewalten. Was uns heutigen Menschen vielleicht den stärksten Eindruck macht, die übermässige Länge, die gespenstige Verzerrung der Körper und Gliedmassen, dürfen wir allerdings nicht in Rechnung setzen; Engel und Selige, die der Künstler gewiss schön darstellen wollte, sind von demselben Körperbau. Gleichwohl bleibt spürbar eine andere Grundeinstellung als in Reims, die durch den zeitlichen Abstand allein nicht erklärt ist. Abb. 13

Die Teufel sind so mager, dass ihre Rippen deutlich zu sehen sind. Ihre Beine sind gerieft, vielleicht soll dadurch angedeutet sein, dass sich die Haut über den fleischlosen Knochen in Falten gelegt hat, man könnte einen Punkt an der Hüfte, an welchem die Falten strahlenförmig zusammenlaufen, sogar als den vorderen Darmbeinstachel erklären. Auch Kniescheibe und Halsmuskulatur sind angedeutet. Es ist aber nicht ganz klar, wie weit diese Falten nicht Rudimente von Kleidung sind. Immerhin sehen wir ein umfangreiches Gebiet, die Darstellung des Teufels, eng an unser Thema angrenzen. Grundsätzlich scheidet es sich von dem unseren dadurch, dass der Teufel wohl hässlich und mager dargestellt, aber niemals der Versuch gemacht wird, über eine bestimmte Grenze hinauszugehen, oder ihn etwa mit dem Tod zu identifizieren. Für die Kenntnis der menschlichen Organe wird kaum etwas gewonnen, weshalb wir hier von einer Behandlung dieses Themas absehen dürfen [86].

Der untere Streifen gehört den Auferstehenden allein. Sie bilden eine lange enge Reihe von gleichmässiger Dichtigkeit. Fast

[84] Weitere Beispiele b. Mâle II.: Bordeaux (176. 177), Rouen (180), Amiens (179), Poitiers (175), Rampillon (181).

[85] Abb. M.

[86] Litt. Alfred Koeppen, Der Teufel und die Hölle in der darstellenden Kunst, Diss. Jena, 1895.

alle stehen, viele sind in den Knien eingeknickt. Sie sind meist nackt, nur wenige bekleidet; Gerippe oder abgemagerte Körper sind nicht darunter. Ein Engel trennt die Guten von den Bösen; man kann auch sagen, er verbindet sie; denn für das Auge entsteht keine Zäsur. Der Gesamteindruck ist der eines einzigen geschlossenen Zuges, der ohne deutliche Richtung hin und her wogt. Wir haben in Südfrankreich, in St. Gilles und Arles, entsprechende Züge, deren Herkunft aus der Antike ohne weiteres klar ist. Hier in Autun drängt sich uns eine andere Vorstellung auf, die in die Zukunft weist: Der Toten Tanz.

Die Zeit der Totentänze kommt erst 150 Jahre später. Um 1400 sind sie plötzlich da. Wie sie entstanden sind, weiss man nicht genau, aber die Schnelligkeit, mit der sie sich ausbreiteten, beweist, dass der Gedanke schon in der Luft lag. Man nimmt an, dass alter Volksglaube, Vorstellungen von nächtlich wiederkehrenden Toten, wie sie heute noch lebendig sind, hier ihre künstlerische Form, und infolge ihrer moralisierenden Aufmachung die kirchliche Billigung gefunden haben. Wir haben nun schon mehrfach gesehen, dass ein neues Thema selten einen ganz neuen Bildtypus schafft, sondern sich nach Möglichkeit an schon vorhandene Typen anlehnt. Es wäre natürlich unstatthaft, den Totentanz von einer bestimmten Auferstehungsdarstellung, etwa der in Autun, abzuleiten. Aber ganz zweifellos liegt beiden derselbe Gedanke zugrunde. Schwerlich können die wenigen Stellen der Bibel, die von der Auferstehung sprechen, allein die Veranlassung für die grossartigen Darstellungen des hohen Mittelalters gegeben haben, sie sind dazu zu farblos, zu unbestimmt; die Aeusserungen der Kirchenschriftsteller zu diesem Thema — relativ wenig übrigens — tragen meist polemischen Charakter und sind erst recht nicht geeignet, zu bildlichen Darstellungen anzuregen. Wir können wohl annehmen, dass von vorneherein bodenständige Anschauungen von Wiederkehr, nächtlichem Tanz und Zug der Toten, aus denen später der Totentanz hervorgegangen ist, der kirchlichen Tradition entgegengekommen und beigemischt sind. Dafür spricht auch die Tatsache, dass der beschriebene Typ der Auferstehung ja nicht der einzige ist, den es gibt, sondern der französische, und dass eben in Frankreich auch der Totentanz zuerst auftaucht.

Es wäre mit dieser Annahme für die Entstehungsgeschichte des Totentanzes immerhin etwas gewonnen. Sein Auftreten hat, wenn wir ihn so als neue Ausdrucksform eines alten Gedankens betrachten, nichts überraschendes mehr, er ist die reife Frucht einer langsamen Entwicklung: eine Darstellungsform, ein Bildtyp ist im Jüngsten Gericht als ungefährer Anhalt schon vorhanden; eine andere Vorbedingung, nämlich eine wenn auch nicht tiefgehende

Kenntnis und Beherrschung des menschlichen Körperbaus ist nach vielen fehlgeschlagenen Einzelversuchen um 1400 ebenfalls erreicht. Wir haben mit weniger Unbekanntem zu rechnen, als wenn wir allein eine plötzlich einsetzende geistige Strömung für seine Entstehung verantwortlich machen [87].

Die französische Form des Jüngsten Gerichts ist bis nach Strassburg gedrungen. Der Bildersturm der französischen Revolution hat auch hier die Figuren stark zerstört, was wir heute sehen, ist grösstenteils Ergänzung und Ueberarbeitung des 19. Jahrhunderts [88], doch ist die Komposition ziemlich genau beibehalten. Aber schon in Freiburg [89], das mit Strassburg so eng verwandt ist, ändert sich die Komposition. Die Särge stehen übereck. Das kommt bei der grossen Zahl der französischen Auferstehungen — es sind weit über ein halbes Hundert erhalten — nur selten vor und niemals so ausgesprochen [90]. Man hat in Frankreich die Wirksamkeit der glatten Reihung der Särge für die Gesamtkomposition wohl erkannt, ihre Eignung gerade für das Relief: das Friesartige, die Figuren in der Fläche Zusammenhaltende, und man ist von dem bewährten Schema nicht gern abgegangen. Der erste Deutsche tut es; mehr noch, er mischt Skelette zwischen die Auferstehenden, und stört auch hier die Einheitlichkeit. Ist das nun Unvermögen, den Vorteil der französischen Komposition einzusehen, oder einfach Eigenwilligkeit?

Es ist wohl so, dass der festen französischen Tradition eine ebenso feste deutsche gegenübersteht. Auch in Deutschland hatte das Jüngste Gericht seinen Platz an der Westwand der Kirche, allerdings nicht aussen, im Tympanon, sondern innen als Wandgemälde [91]. Daraus erklärt sich ohne Schwierigkeit, warum die Särge so oft übereck und verschieden hoch stehen. Das Gemälde

---

[87] «Totentänze», zwar ohne Skelette, aber sonst in ganz ähnlicher Auffassung wie die mittelalterlichen, gibt es schon in etruskischen Gräbern. An Stelle des Todes (der Toten) treten hier geflügelte Dämonen als Führer der Menschen. — Fritz Weege, Etruskische Malerei, S. 34 ff., nimmt direkten Zusammenhang mit dem später in Italien so verbreiteten «Trionfo della Morte» an.

[88] Abb. Schmitt, Strassburg, 130.

[89] Abb. M. 8517. 8518.

[90] Anders liegt die Sache, wenn die Auferstehungsszene in die Archivolten verlegt ist. Dann stehen die Särge selbstverständlich über Eck, denn sie haben hier die Aufgabe, das Treppenmotiv der Archivolten zu wiederholen, z. B. in Chartres. Abb. Houvet, Cathedrale de Chartres IV, 8—11.

[91] Oder in der Vorhalle.

gewann an Uebersichtlichkeit, an Ausdrucksmöglichkeit, das Relief verlor an beidem. — In Deutschland wurden die französischen Särge nur äusserst spärlich angewandt. Nicht den schlechtesten Gebrauch machte man von ihnen in Bamberg: Man benützte sie in der Anbetung der Könige als Fusschemel [92].

Von den Wandbildern des Jüngsten Gerichts sind wenige erhalten. Die Auferstehenden sind meist bekleidet [93]; auch Nackte kommen vor [94], aber ein Skelett vor der Freiburger Darstellung nirgends. Wir dürfen also wohl mit Recht das Strassburger Adamsgrab als unmittelbares Vorbild für die Freiburger Auferstehung ansehen.

Abb. 14. 15

Der Versuch, das Skelett in die Szene einzuführen, wird sehr nachdrücklich unternommen. Nicht weniger als acht Totenschädel sind zu sehen, dazu kommt ein neunter unter dem Kruzifix im Streifen darüber. Die meisten sind allerdings ganz isoliert in den Ecken zwischen den Särgen angebracht, nur an dreien ist der zugehörige Körper sichtbar. Ein Toter mit enganliegenden Armen, nicht ganz bis zum Ellenbogen sichtbar, schiebt sich am Kopfende aus dem Sarg heraus, während sonst von fast allen Särgen in der üblichen Weise die Deckel abgehoben sind. Ein zweiter Toter, der sich ebenso durch die enge Oeffnung quälen muss, hat schon die Arme frei; ein schon Auferstandener ist bemüht, ihm vollends herauszuhelfen. Der dritte Tote endlich sitzt mit gekreuzten Beinen auf seinem Sarg.

Die Freiburger Portalplastik lässt sich mit der Strassburger an Güte nicht vergleichen. Auch die Totenschädel haben nichts von der Feinheit der Strassburger Arbeit. Vollständig aber versagte der Freiburger Meister bei der Bildung der anderen Skelettteile. Es wäre fast ein Wunder, wenn sie ihm gelungen wäre. Denn schon handelte es sich nicht mehr darum, ein totes liegendes Skelett zu bilden. Es war auf einmal eine ganz neue Aufgabe da: Das lebende Skelett.

Es wurde schon gesagt, dass die genaue Darstellung eines skelettierten Gelenks noch nicht beweist, dass der Künstler die Funktion des Gelenkes kannte. Denn er kann ja die genaue Form der Knochen nur erkennen, wenn diese aus dem Muskel- und Sehnenverband gelöst sind und die Gelenkpolster fehlen. Er wird

---

[92] Abb. M. 6020.

[93] Reichenau, Abb. Die Kultur der Abtei Reichenau, München 1925, II, S. 951. Trier, Dom, Abb. Clemen 432. Sargenroth, Nunkirche, Abb. Clemen 441.

[94] Köln, St. Gereon, Abb. Clemen 379a. Burgfelden, Abb. Inv. Württemberg.

also, wenn er eine Bewegung darzustellen hat, die er sich am Gelenk nicht vorstellen kann, sich an die Darstellung des lebenden Menschen halten und die Gelenke wieder mit Haut überziehen, also eine Mumie darstellen. Erst schrittweise wird er mit allmählicher Vertrautheit mit dem Knochenbau dazu übergehen können, ein wirkliches Skelett in Bewegung darzustellen; die Bewegungen bleiben die des lebendigen Menschen.

Aber nun kommt eine neue Schwierigkeit hinzu: das Skelett hat andere Bewegungsgesetze als der lebende Mensch. Kein Gelenk wird im Leben jemals bis zur äussersten Grenze ausgenutzt, es ist durch Sehnenbänder so fest eingespannt, dass immer noch die Möglichkeit einer Federung bleibt, und selbst die heftigste Bewegung wird im letzten Augenblick noch durch entgegenarbeitende Muskeln abgebremst, um das Gelenk vor Schaden zu bewahren. Dem Skelett fehlen alle diese Bindungen, Polster und Bremsvorrichtungen, es federt nicht, und wenn wir es uns lebendig denken, so werden in unserer Vorstellung alle Bewegungen härter, rascher, ausholender sein müssen, die Knochen aufeinanderschlagen, rasseln und klappern. Wir brauchen uns der anatomischen Gründe garnicht bewusst zu werden. Wir empfinden es als unerfreulich, einen halbverwesten menschlichen Körper oder ein Skelett sich genau so bewegen und handeln zu sehen wie einen lebendigen Menschen. Erst in dem Augenblick, wenn das Skelett seine ihm eigene Gesetzlichkeit der Bewegung erlangt hat, sind wir bereit, ihm dieselbe Lebensberechtigung zuzugestehen wie Greifen, Zentauren und ähnlichen Phantasiegebilden. Erst jetzt erkennen wir es als vollberechtigt im Gebiet der Kunst an.

Kehren wir zu der Freiburger Auferstehung zurück. Hier sind wir noch bei dem ersten Versuch, es ist kein Wunder, dass der Freiburger Meister sich nach einem Halt umsieht. Dadurch, dass er den Toten an der Schmalseite des Sarges herauskommen lässt, hält er ihn gewissermassen in der Lage des Strassburger Skelettes fest; aber schon sind ihm die Einzelheiten entfallen. Bei den anderen gar weiss er sich schon nicht anders mehr zu helfen, als dass er sie wieder vollständig in Fleisch einkleidet. Eine Andeutung der Rippen, der Wirbel, das ist alles. Die Mischform des mumienhaften Menschen mit Totenschädel ist entstanden.

Schwäbisch-Gmünd [95], das ja in vieler Hinsicht mit Freiburg zusammenhängt, hat ebenfalls das Streifentympanon: im oberen Zwickel den waltenden Christus, Maria und Johannes und den

[95] Abb. Ernst Garger, Die Reliefs an den Fürstentoren des Stephansdomes, Wien 1926, Taf. 17. — Hermann Beenken, Bildhauer des 14. Jh. am Rhein und in Schwaben, Leipzig 1927, Abb. 132.

Posaunenengel; darunter die 12 Apostel, die an Stelle der 24 Aeltesten der Apokalypse getreten sind. Hier ist aber die Reihung der Särge, wie sie in Freiburg immerhin noch besteht, vollständig aufgegeben, vielmehr türmen sie sich in der Mitte übereinander, rechts und links Raum lassend für die Seligen und Verdammten. Unter den Auferstehenden, die hinter- und übereinander gestaffelt, einen wirren Knäuel bilden, sind drei mit Totenschädel und mumienhaften Körperformen. Einer stemmt, auf dem Rücken liegend, den Sargdeckel auf; der zweite sitzt aufrecht im Sarg, mit zurückgelegtem Kopf, der linke Arm hängt lose über den Sargrand, der rechte hat den Deckel beiseitegeschoben. Vom dritten werden eben Kopf und Arme hinter einer stehenden nackten Gestalt sichtbar. Ihre Bewegung ist energischer, in der Auffassung sind sie freier und ungezwungener als in Freiburg; das neue Schema bietet keine Schwierigkeiten mehr [95a].

Der Einfluss Freiburgs hat noch in einer andern Richtung gewirkt: Die Auferstehung am Lettner in Marburg ist zweifellos durch die Freiburger angeregt. Vielleicht auch das Tympanonrelief
Abb. 16 in Corbach [96], eine provinzielle, schwer datierbare Arbeit des 14. Jahrhunderts. Fünf offene Särge stehen schief und regellos im Vordergrund — wenigstens erregt die Staffelung der Särge in der Mitte den Anschein, als sei eine starke Tiefenwirkung beabsichtigt. Das räumliche Verhältnis zu den übrigen Gestalten, dem richtenden Christus auf dem Regenbogen in der Mitte, Maria und Johannes, die betend zur Seite knien, bleibt allerdings vollständig unklar. Kompositionell hat die Arbeit mit Freiburg nichts gemein, da sie aber zu unfrei wirkt, um als selbständige Erfindung gelten zu dürfen, müssen wir noch ein anderes Vorbild annehmen, am liebsten ein gemaltes. Von den fünf Auferstehenden sind die drei vorderen als Mumien gebildet; die beiden äusseren liegen auf dem Rücken, die mittlere Gestalt, die beste, richtet sich auf. Der abgemagerte rechte Unterschenkel mit dem heraustretenden Wadenbein, der sehnige verkrampfte Fuss, die dürre linke Hand, das alles ist gut und offenbar mit mehr Liebe gearbeitet, als die konventionellen Formen der lebenden Menschen. Vor allem aber hat der Kopf einen überraschenden Ausdruck. Wir machen hier eine

[95a] Auch in Nürnberg, im Tympanon des Westportals von S. Lorenz (1350—60), ist unter den Auferstehenden eine Mumie, die einen Oberschenkelknochen über der Schulter trägt. Sie geht zweifellos auch auf Anregung von Freiburg oder Schwäbisch-Gmünd zurück. Abb. Dehio und von Bezold, Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst, 14. Jahrhundert, Taf. 9.

[96] Abb. M. 7500. 7521—23.

ähnliche Beobachtung wie am Strassburger Adamsgrab: Der Zwang, frei zu schaffen, erweckt neue Kräfte. Die Gesichter der Lebenden haben nichts, was sie irgendwie bemerkenswert macht, es sind eben Gesichter des 14. Jahrhunderts, und zwar keine von den besten. Aber hier musste der Bildhauer seine Werkstättenweisheit beiseitestellen, hier musste er beobachten, wie die Augen tief in den Schädel gesunken sind, die Haut sich über Jochbein und Kiefer spannt, die blutleeren Lippen sich auf die Zähne legen, wie zart die Schläfe des Menschen sein kann. Bleibt das Ganze auch immer Arbeit zweiten Ranges, so wollen wir doch das Selbstständige anerkennen, das in diesem Kopf zum Durchbruch kommt. Merklich schwächer in der Darstellung ist der Brustkorb; mit offenbarem Interesse aber wieder Hüft- und Schultergelenk und Halsansatz bei allen dreien, wenn auch mit geringem Verständnis.

Ist Corbach von Freiburg angeregt, was zu beweisen allerdings kaum möglich sein dürfte, so geht die natürliche Verbindung über Marburg. Für Marburg und Freiburg können wir künstlerische Beziehung schon mit grösserer Sicherheit annehmen. Das Grabmal der Landgräfin Adelheit hat seine nächste Verwandtschaft in der Freiburger Vorhallenmadonna, die Plastik des Hochaltars ist Arbeit Freiburger Schule. Es liegt also nahe, anzunehmen, dass auch die Auferstehungsszenen [97] aus der Erinnerung an Freiburg entstanden sind.

In der Komposition haben sie freilich nicht das Geringste mit Freiburg zu tun. Es sind zwei getrennte Szenen, zu beiden Seiten des Lettners in spitzbogigen Nischen. Je zwei Tote erheben sich aus ihren Särgen, die aus Platzmangel nicht nebensondern übereinander angeordnet sind. Darüber sind dann auf der einen Seite ein Engel mit Posaune, auf der anderen ein grinsender Teufel mit zweizinkigem Hacken. In der Ausführung sind die Reliefs so roh, dass es uns schwer fällt, sie überhaupt als Kunstwerke zu werten. Mit den oben besprochenen, selbst mit Corbach, lassen sie sich jedenfalls nicht auf eine Stufe stellen. Abb.17. 18

Trotzdem: sie gefallen uns. Es wäre ungerecht, wenn wir sie mit gleichem Mass messen wollten wie die anderen. Was ihnen abgeht an künstlerischer Kultur, das haben sie mehr an primitiver Ausdrucksfähigkeit und an Humor. Wir dürfen uns freilich nicht verleiten lassen, sie als humoristisch in unserem heutigen Sinn zu betrachten, etwa gar als Karikaturen; das lag dem Bildhauer sicher fern. Aber der Geist der alten Schwänke, in denen der Teufel auf Erden wandelt, die Leute betrügt und wohl selbst auch

[97] Abb. M. 13850. 13851.

einmal geprellt wird, lebt in diesen kleinen Bildchen und spricht zu jedem, der Märchen versteht, mag ihm auch sonst Kunst und 14. Jahrhundert noch so gleichgültig sein.

Die sonstigen Darstellungen des Jüngsten Gerichts in Deutschland: Basel, Nürnberg-St. Sebald, Gelnhausen — von den älteren natürlich ganz zu schweigen — bringen den mumienhaften Menschen nicht [98]. Der Anstoss von Freiburg war nicht heftig genug gewesen; vor allem, er war nicht überzeugend. Misslang schon der erste Versuch, gewissermassen noch angesichts des Strassburger Vorbildes, in dieser Weise, was wäre bei weiterer Ausbreitung zu erwarten gewesen? Man verzichtete ganz, und man tat recht daran. Als der Gedanke später wieder auflebte, war man auf anderem Wege in der Kenntnis des Körpers doch schon ein gut Stück vorangekommen.

Recht zahlreich sind im Mittelalter die Erweckungsszenen, im Anschluss an Erzählungen der Bibel [99] und an Heiligenlegenden. Es lohnt sich nicht, auf sie einzugehen. Sie mögen dazu beigetragen haben, die Beschauer an den ungewohnten Anblick der Skelett- und Leichendarstellungen zu gewöhnen. Aber für die Entwicklung bedeuten sie wenig. Sie stehen selten an wichtiger Stelle und dementsprechend sind es meist Arbeiten zweiten Ranges.

Ein einziges sehr frühes Beispiel einer Skelettdarstellung soll besprochen werden. Auf einem Taufstein zu Tryde in Schonen [100], der auf das Ende des 12. Jahrhunderts datiert wird, sind Bilder aus dem Leben des hl. Stanislaus [101]. Nun ist Stanislaus erst 1253 heiliggesprochen, dazu müsste noch eine gewisse Zeit gerechnet werden, bis der Kult nach Schweden gekommen sein könnte. Dass es sich um eine Darstellung aus der Zeit vor der offiziellen Heiligsprechung handeln könnte, ist nicht anzunehmen, denn der Bischof hat schon den Heiligenschein [102]. Wenn wir an der Datierung fest-

[98] Eine schlechte Darstellung aus der Mitte des 14. Jahrhunderts befindet sich in Kaschau, im Tympanon des Nordportals. Die Körper sind roh, die Schädel viel zu gross. Abb. Dehio u. v. Bezold, Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst, 14. Jahrhundert, Taf. 37.

[99] Lazarus, Jairus' Töchterlein, Jüngling zu Nain.

[100] Johnny Roosval, Die Steinmeister Gottlands, S. 165 f., Taf. 47—49.

[100] Bischof von Krakau, 1079 von Boleslav II. ermordet. Kuenstle, Ikonographie der Heiligen, Freiburg 1926.

[102] Auf der dritten Szene (Ermordung des hl. Stanislaus). — Zwar kommt ähnliches vor. Bischof Anno von Köln, der in Siegburg begraben lag, wird schon in der dort entstandenen «Vita

halten wollen, müssen wir nach einer anderen Deutung der Bilder suchen. Es ist aber wahrscheinlicher, dass der Taufstein spät ist und als provinzielle Arbeit die Formen des späten 12. Jahrhunderts beibehalten hat. Sicher ist jedenfalls, dass er älter ist als das Strassburger Adamsgrab.

Dargestellt sind folgende Szenen: 1. Stanislaus holt Pietrovin aus dem Grab. Pietrovin als Skelett richtet sich im Sarg auf. Er ist sichtbar bis zur Hüfte, ausserdem ragt ein Knie über den Sargrand. 2. Stanislaus führt Pietrovin vor Boleslaw II. Das Skelett ist in ganzer Figur, nach rechts schreitend, sichtbar. (3. Ermordung des hl. Stanislaus). Abb. 4

Es handelt sich in der zweiten Szene um eine reine Skelettdarstellung. Das Können ist gering, aber niemals ist der Versuch gemacht, einer Schwierigkeit durch Umkleidung mit Fleisch aus dem Wege zu gehen. Die Proportionen sind die des lebenden Menschen, übermässig in die Länge gezogen, sonst aber, von dem zu grossen Kopf abgesehen, richtig. Der Schädel ist wie immer am besten gekonnt. Der Brustkorb ist in Vorderansicht gegeben, gleichmässig breit von oben bis unten und reicht unmittelbar bis zum Becken. Schulter und Becken sind nur wenig breiter. Die Schulterpartie ist unklar. Das Becken ist im Prinzip richtig, mit Darmbeinschaufeln und Schambein, gänzlich unproportioniert, aber immerhin besser als die Beckendarstellungen der folgenden Jahrhunderte. Arme und Beine sind stockartig, mit Gelenkköpfen, die entsprechenden Gelenkpfannen am Becken fehlen aber. Die Kniescheibe ist angegeben. Speiche und Wadenbein fehlen. Die Fussknochen sind deutlich gegeneinander abgesetzt, dagegen fehlen die Handwurzelknochen und die Finger setzen unmittelbar an der Elle an.

Bei aller Primitivität eine ganz achtenswerte Leistung, in gewissem Sinn ein Gegenstück zum Strassburger Adamsgrab. Denn hier haben wir, ebenso alleinstehend wie dieses, das erste lebende Skelett, bei dem freilich die besondere Art der Bewegung noch nicht Problem ist. Dazu sind die Bewegungsmotive der gesamten Darstellung, also auch die der lebenden Figuren, noch zu altertümlich gebunden.

Illustrationen zur Stanislauslegende kommen in Skandinavien

Annonis» (1105) und im «Annolied» (um 1110) der «heilige» Anno genannt. Die offizielle Heiligsprechung erfolgte erst 1183 mit der Ueberführung der Leiche nach Köln. Immerhin ist diese vorzeitige Bezeichnung nur bezeugt für den Ort seines Wirkens selbst und hier einfacher zu erklären, als wenn ein Bischof von Krakau 60 Jahre vor der Heiligsprechung in Schweden mit dem Heiligenschein dargestellt wird.

sonst nicht vor, auch sind mir Skelettdarstellungen in anderem Zusammenhang nicht bekannt. Wenn überhaupt Vorbilder für den Tryder Taufstein existiert haben oder noch da sind, so müssten sie in Polen zu suchen sein. Wahrscheinlicher ist aber, dass hier wie in Strassburg ein selbständiger Versuch vorliegt, der eben durch das Fehlen jeder traditionellen Hemmung überraschend gelungen ist — qualitativ natürlich auf viel tieferer Stufe als in Strassburg. Dafür spricht auch, dass er ohne Nachfolge geblieben ist.

Es ist auffallend, dass die grossartigen Auferstehungsszenen in der bildenden Kunst mit dem Bibeltext nicht übereinstimmen, sondern wirkliche Neuschöpfungen sind; dass aber andererseits eine Bibelstelle, die tatsächlich den Vorgang so schildert, wie er im Mittelalter dargestellt wird, nicht gewirkt hat. Es ist die Vision Hesekiels von der Erweckung der Totengebeine, Kap. 37, Vers 1—14: .... So spricht der HErr von diesen Gebeinen: Siehe, ich will einen Atem in euch bringen, dass ihr sollt lebendig werden, ich will euch Adern geben, und Fleisch lassen über euch wachsen, und mit Haut überziehen .... Von frühchristlicher Zeit an bis in die Neuzeit hat es immer Darstellungen dieser Vision gegeben, aber ihr Stimmungsgehalt ist niemals ausgenützt, ja nicht einmal die tatsächliche Schilderung. Grössere Bedeutung scheint sie überhaupt nie errungen zu haben, sie wurde aber auch nicht ganz vergessen, sondern durch die Jahrhunderte mitgeschleppt.

Die altchristlichen Beispiele — meist Sarkophagreliefs — dürfen wir von vornherein ausschalten [103]. Hier ist nichts von Gebeinen zu sehen. Die Toten liegen auf der Erde in der Haltung von Schlafenden, oder sie stehen mit geschlossenen Augen, immer in voller Körperschönheit. Die einzige Annäherung an den Text besteht darin, dass auf der Erde Köpfe liegen, manchmal sogar haarlos, offenbar als Schädel gedacht. Zwei Köpfe als Kennzeichen des Totenfeldes finden sich noch in einer syrischen Handschrift des 7. Jahrhunderts in Paris [104].

Eine andere Art der Darstellung ist auf einer Goldglasschale

---

[103]) Sarkophage im Lateranmuseum: Wilh. Neuss, Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst, Münster 1912. — Abb. Fr. X. Kraus, Gesch. der christl. Kunst, 90. — E. v. Dobschütz, Die Vision des Ezechiel auf einer byzantinischen Elfenbeinplatte, in Thode-Tschudi, Rep. d. Kunstwissenschaft, Berlin 1903.

[104] Abb. Clemen, 239.

des 4. Jahrhunderts aus Köln zu sehen [105]. Ueber die Fläche neben Hesekiel sind Hände, Füsse und Totenschädel verstreut. Ohne dass an einen Zusammenhang zu denken wäre, kehrt das gleiche Prinzip in Handschriften des 11. und 12. Jahrhunderts wieder. In der Rosasbibel [106] ist die Fläche übersät mit Schädeln, Schulterblättern, Oberschenkelknochen und Händen. Daneben steht noch eine fast zusammengesetzte Gestalt, die Teile sind schon in der richtigen Lage, jedoch noch durch einen kleinen Zwischenraum getrennt. Engel in der Luft blasen den Gebeinen Odem ein. Abb. 20

Die Farfabibel [107] weicht in bemerkenswerter Weise ab. Abb. 19 Die Szene ist hier in einen Kreis komponiert, die Gebeine füllen das untere Segment. Sie liegen nicht mehr regellos durcheinander, sondern sind in Reihen geordnet. Zu oberst kommen schräg gelegte Oberschenkelknochen, dann eine Reihe Schädel, kleinere Knochen, wieder Schädel, zum Schluss wieder Oberschenkelknochen. Der Künstler hat offenbar das Bedürfnis gehabt, den wirren Haufen der Gebeine in feste Form zu bringen. Sie zum Skelett zusammenzufügen, getraute er sich wohl nicht, denn seine anatomischen Kenntnisse waren gering. So hat er ein Ornament daraus gemacht. In dieser Beschränkung hat er formal eine wirkliche Lösung gefunden; vom Geist des Bibeltextes ist freilich nichts mehr zu spüren [108].

Ein einziges Mal kommen die über die Fläche zerstreuten Knochen auch im Jüngsten Gericht vor: in dem Mosaik im Dom zu Torcello. Ob das Motiv hier selbständig entstanden oder durch den Einfluss der Hesekielminiaturen veranlasst ist, wird sich kaum entscheiden lassen.

Die nächste mir bekannte Darstellung der Hesekielvision fällt schon in das 16. Jahrhundert [109].

---

[105] Jetzt British Museum. Abb. Inv. Köln I, 110.

[106] Bibel von Rosas (Rodas, Sant Pere de Roda) um 1000. Neuss, Die Katalan. Bibel-Illustr. um die Wende des 1. Jahrtausend u. d. altspanische Buchmalerei, Bonn-Leipzig 1922. S. 4, Abb. 96.

[107] Bibel von Farfa (Santa Maria de Ripoll) 11. Jahrhundert, Neuss, Katalan. Bibel-Illustr., S. 16, Abb. 94 (von Stephan Beissel einem Scriptorium von Monte Cassino zugeschrieben).

[108] Eine andere Erklärungsmöglichkeit ist, dass der mittelalterliche Brauch, ausgegrabene Knochen im Beinhaus geordnet aufzuschichten, die Veranlassung gegeben habe. Ich möchte die erste Erklärung doch für die wahrscheinlichere halten.

[109] Marburg, Grabmal Ludwigs V. († 1626) in der Lutherkirche. Abb. Marburger Jahrbuch f. Kunstwissenschaft, 1924, I, 117.

V.

Grabsteinplastik und ihre Vorläufer.

Gaia, Terra usw. — Die Frau mit den Schlangen. — Frau Welt. — Der reitende Tod der Apokalypse und der Selbstmord des Judas. — Grabsteine.

Etwa in der Zeit von 1450-1550 breitet sich in Deutschland und Frankreich ein besonderer Grabmaltyp aus. Der Verstorbene wird nicht mehr in seinen besten Jahren dargestellt, in der Zeit seiner grössten Schönheit, sondern ganz realistisch als Toter, scheusslich, in jedem Stadium der Verwesung, zerfressen von Gewürm. Das Mittelalter ist zu Ende. Die Zeit der Renaissance hat den Sinn für Körperschönheit geweckt; um so tiefer wird das Grauen vor dem irdischen Tod. Es ist, als sei den Menschen jetzt erst richtig zum Bewusstsein gekommen, was das heisst, sich langsam wieder von seiner menschlichen Gestalt zu entfernen und wieder eins zu werden mit der Erde; sie suchen diesen furchtbaren und geheimnisvollen Vorgang darzustellen und entdecken, dass er garnicht grauenerregender dargestellt werden kann als durch ganz sachliche Wiedergabe. Es wird hier an den Grabmälern manches gelernt und erarbeitet, was im Totentanz und anderen Darstellungen des lebenden Skeletts nicht zu finden ist und auch garnicht gesucht werden darf.

Diese Darstellungen gehen zeitlich weit über den Rahmen dieser Arbeit hinaus. Wenn hier auf sie eingegangen wird, so geschieht es deshalb, um zu zeigen, dass man sie nicht als Kuriosa, als eine Art Ableger des Totentanzes betrachten darf. Denn das sind sie durchaus nicht, sie haben vielmehr ihren eigenen Stammbaum, der bis tief in das Mittelalter hinabreicht, und, was für uns wichtig ist, sich mit dem Stammbaum des Adamsgrabes

und den Darstellungen des Jüngsten Gerichtes berührt. Er ist uns einerseits ein Beweis, mit welcher Zähigkeit alte Bildtypen beibehalten und neuen Vorstellungen angepasst werden, und andererseits, wie alte Vorstellungen in veränderter Gestalt immer wieder auftauchen.

Wir brauchen nur die Frage aufzuwerfen, was denn eigentlich Schlangen und Kröten mit der Leiche zu tun haben, um zu erkennen, dass wir den Begriff der realistischen Darstellung nur sehr mit Vorbehalt anwenden dürfen. Weder Schlangen noch Kröten nähren sich von Aas, und eine Verwechslung mit Würmern ist ausgeschlossen [110]. Sie müssen also wohl symbolische Bedeutung haben, d. h. irgend eine religiöse Vorstellung vertreten [111].

Ganz allgemein verbreitet in der Frühzeit aller europäischen Kulturen ist die Vorstellung von der Schlange als Seelentier. Beleg dafür sind in der griechischen Kunst zahlreiche Grabsteine, für die übrigen Völker Sagen und oft heute noch lebendiger Volksaberglauben. Möglicherweise ist dieser Glaube dadurch entstanden, dass Schlangen gern die Steinkammern der Toten als Aufenthaltsort wählten und dadurch sich die Vorstellung bildete, sie seien aus den Leichnamen hervorgegangen. Das kann hier nicht untersucht werden; wichtig ist für uns nur, dass im hohen Mittelalter dieser Seelenglaube nicht mehr existierte bezw. nicht mehr anerkannt wurde und die Begräbnisstätten den Schlangen keinen besonders günstigen Aufenthalt mehr boten. Es wird sich also, wenn wir im 13. Jahrhundert Toten mit Schlangen begegnen, schon nur mehr um beibehaltene Reste alten Glaubens handeln, deren eigentlicher Sinn nicht mehr verstanden wurde.

Auch abgesehen von ihrer Eigenschaft als Seelentier hat im deutschen Volksglauben die Schlange immer eine grosse Rolle

---

[110] Es ist sehr selten, dass tatsächlich Maden an einem Toten vorkommen. Auf einer Darstellung der Legende von den 3 Lebendigen und den 3 Toten, um 1300, in einem Psalterfragment im British Museum (Abb. M. Phot. Freihan, 16), haben sie das Aussehen von Engerlingen. Am Rücken des Verführers in Nürnberg sind Würmer von Handlänge. — Wenn Konrad von Megenberg (in der Vorrede über die Schlangen) sagt, man rechne die Schlangen manchmal zu den Würmern, so darf daraus nicht auf die Möglichkeit einer Verwechslung geschlossen werden, vielmehr handelt es sich um den Versuch einer wissenschaftlichen Einordnung.

[111] Tatsächlich glaubten schon die Menschen des 13. Jahrhunderts an leichenfressende Schlangen und fassten die Darstellungen ganz realistisch auf, wie es der Beschauer von heute meist auch tut. Aber das beweist nur, dass um diese Zeit die religiösen Vorstellungen schon am Verblassen waren.

gespielt. Es werden ihr geheimnisvolle Kräfte zugeschrieben, sie tut aber dem Menschen selten etwas zu Leide und erweist sich dankbar, wenn sie gut behandelt wird. Mit dem Christentum kommt eine neue Anschauung nach dem Norden: die Schlange ist Schuld an der Vertreibung aus dem Paradies, sie ist die Erbfeindin des Menschengeschlechts und wird im weiteren Verlauf in der christlichen Literatur zum Tier des Teufels, der Hölle, der Unterwelt, des Todes, zum Symbol des Bösen überhaupt. Es mischen sich offenbar auch griechische, jüdische und afrikanische Fabeln, abergläubische Vorstellungen und sachliche Beobachtungen über Gefährlichkeit und Grösse der Schlangen unter, die von den mittelalterlichen Schriftstellern begierig und ziemlich kritiklos übernommen wurden; und da man im Grunde zwischen Schlange und Schlange doch keinen Unterschied zu machen wusste, so wurden diese Fabelwesen einfach mit den einheimischen Schlangen identifiziert [112]. — Dass die das Dunkel und die Feuchtigkeit liebende Kröte in denselben Ruf kam, ist begreiflich, doch gaben auch hier religiöse Vorstellungen den Ausschlag. Allerdings nicht in dem Masse wie bei der Schlange. In der christlichen Literatur kommt sie wenig vor. Sie ist eigentlich mehr als Anhängsel der Schlange mit übernommen, weil sie gleich dieser ein Tier der Terra (Gaia) ist.

Denn in der bildenden Kunst des Mittelalters erscheint die Schlange meist in ihrer Eigenschaft als Attribut der Terra. Auf welche Weise Terra in den Bildervorrat des Abendlandes übernommen wurde und welche Stellung sie einnahm, wurde im Kapitel über das Adamsgrab bereits ausgeführt. Es gibt sonst nur noch ganz wenige Szenen, in welchen die Schlange in ebenso früher Zeit zu finden ist; es sind dies der Sündenfall und die Schlange unter dem Kruzifix [113]. Das weite Gebiet der Ornamentik muss hier unberücksichtigt bleiben [114].

---

[112] s. Konrad von Megenberg. Statt der vier Schlangen, die es in Deutschland gibt — oder fünf, wenn man die Blindschleiche mitrechnet (sie sieht nun einmal so aus) —, zählt er nicht weniger als 31 auf, unter Berufung auf Aristoteles, Plinius und verschiedene wenig bekannte Schriftsteller (Solinus, Jacobus usw.). Die deutschen Schlangen sind derartig entstellt, dass sie nicht wiederzuerkennen sind. Er hat offenbar nur die Ringelnatter gekannt.

[113] Der Sündenfall häufig auf frühchristlichen Sarkophagen; Schlange unter dem Kruzifix s. o. Kap. III.

[114] In der Ornamentik, vor allem in der nordischen (irischen) Bandornamentik, war sie naturgemäss sehr häufig, doch hat ihr Auftreten hier ganz andere Voraussetzungen und Zwecke. Als Mischform, entstanden aus dem Eindringen einer Ornamentform in das Bild, dürfen wir

Es finden in der Hauptsache zwei Formen Eingang: die dem Boden entwachsende Halbfigur mit ausgebreiteten Armen, und die breit hingelagerte Gestalt, in deren Schoss sich Kinder oder Tiere schmiegen. Aus Kopf und Ellbogengelenken wachsen ihr Pflanzen, eine mittelalterliche Entstellung[115]; gewöhnlich hat sie eine Staude[116], Aehren oder ein Füllhorn[117] im Arm, oder neben ihr wächst ein Baum aus dem Boden[118]. Neben den Kindern[119] begegnen wir am häufigsten der Schlange, die sich meist um ihren rechten Arm windet[120], oft aber auch, wie die Kinder[121], an ihrer Brust liegt und trinkt[122]. Dieses Motiv des Trinkens tritt allmählich in den Vordergrund, und es treten an Stelle der Schlange auch andere Tiere: Hirsch, Schwein, Stier und Kröte[123]. [124].

Abb. 25 26 Abb. 21 Abb. 5 Abb. 21 Abb. 22 Abb. 23 Abb. 24. 25. 26. 30. 31

---

vielleicht den Drachen ansehen. (Abb. Goldschmidt I, 1; später Drachen unter dem Kruzifix.)

[115] Möglicherweise dadurch entstanden, dass ein hinter ihr wachsender Baum missverstanden wurde; vielleicht auch Verwechslung mit Daphne.

[116] Abb. Goldschmidt II, 37. 51.

[117] Abb. Goldschmidt I, 41. 83. 85. 88. 100. 132 a.

[118] Metzer Sakramentar, Bibl. Nat. Abb. Michel I, 1, S. 364. — Goldschmidt I, 162. 163 a. — Abb. Stephan Beissel, Des hl. Bernward' Evangelienbuch im Dome zu Hildesheim, Taf. XIX u. XXI. — Abb. Goldschmidt II, 57.

[119] Abb. Goldschmidt I, 83. 85. 88. — Evangeliar aus Abdinghofkloster, Paderborn, Abb. Inv. Westph. 7. S. 42.

[120] Abb. Goldschmidt I, 78. 83. 85. 88. 100. 132a. II, 51. 57. — Evang.-Buch d. hl. Bernward, s. o. Beissel, Taf. XXI.

[121] Abb. Goldschmidt I, 162. 163 a.

[122] Abb. Goldschmidt I, 41. 100, II, 57.

[123] Ein bestimmtes Vorbild in der antiken Kunst zu finden, ist nicht möglich. Viele dieser Beigaben kommen in der Antike vor, bei Gaia, Tellus, Demeter, der Kurotrophos und der Potnia Theron, bei ägyptischen und kretischen Gottheiten. Der mittelalterliche Mensch kennt keine verschiedene Bedeutung dieser Gestalten, es sind für ihn Personifikationen der Erde schlechthin; in den m. a. Terradarstellungen haben wir gewissermassen einen Extrakt vor uns. So kommt Gaia als Halbfigur mit ausgebreiteten Armen vor im Gigantenkampf (Pergamonaltar), und bei der Geburt des Erichtonios. Die lagernde Gestalt, mit ähnlicher Armhaltung, mit Aehren, Früchten, Füllhorn oder Tieren, ist die übliche Form der römischen Tellus. Besonders die spätere Zeit der Antike pflegt sie fast immer so darzustellen. Die Gaia unter Theodosius d. Gr. und seinen Söhnen, auf einem Silberschild in Madrid, 4. Jahrhundert (Abb. Wulff, Altchristl. Kunst in Handb. d. Kunstwissensch. 199), hat ein Füllhorn, neben ihr ist eine Aehre und eine Grasrispe, aus den Kindern sind Putten mit Flügeln geworden. Auf einer

Auf den karolingischen Elfenbeinskulpturen kommt zwar von Tieren allein die Schlange vor[125]. Aber eine Reihe unteritalienischer Gebethandschriften, die sog. Exultetrollen[126], bringen grössere Abwechslung. Terra hat einen festen Platz in diesen Handschriften, als Illustration zu den Worten: «Gaudeat se tantis irradiata fulgoribus et eterni regis splendore lustrata, totus orbis se sentiat amisisse caliginem». Auf einer Rolle der Bibl. Casa-
Abb. 24 nat.[127] säugt sie eine Hirschkuh (?) und einen Stier, und aus dem linken Ellenbogengelenk wächst ihr eine Pflanze. In der Rechten hält sie einen Gegenstand, der an einen Blumenstrauss erinnert und jedenfalls auf ein pflanzliches Gebilde zurückgeht. Er wird hier gedeutet als Fackel[128], denn unmittelbar darüber steht das Wort LUX, und dementsprechend auf der rechten Blatthälfte TEE (tenebrae). Betrachten wir die Stellung von LUX, TENEBRAE und TERRA zueinander, so haben wir das uns schon bekannte Schema: Sonne (links oben), Mond (rechts oben) und

---

Elfenbeintafel der Smlg. Barbarini, Paris (Abb. Wulff, 195) hält Gaia dem Kaiser Justinian den Steigbügel. Sie sitzt in der üblichen Art nach rechts, im Schoss hält sie Früchte, als einziges Kennzeichen. Sie repräsentiert in beiden Fällen das dem Kaiser unterworfene Erdreich, wird gewissermassen Symbol der Herrschaft, was vielleicht dazu beigetragen hat, sie auch unter das Kruzifix zu setzen. — Mit zwei Kindern wird die in Athen verehrte Kurotrophos dargestellt, (Roscher, Lexikon), später auch Tellus, so auf der Ara pacis und einer karthagischen Replik. Hier hat sie auch zwei ihrer Tiere bei sich, Rind und Schaf. Beispiele der Demeter mit der Schlange erwähnt Overbeck, Griech. Kunstmythologie IV, 2, 7., 10. 12. 14. — E. Küster, Die Schlange in der griech. Kunst und Religion, 86. 121. 138. 141. — Ueber eine Göttin mit Schlangen oder Blumenstengeln in den Händen s. Valentin Müller, Minoisches Nachleben oder orientalischer Einfluss in der Frühkretischen Kunst? — Das Motiv des Säugens dagegen ist mittelalterlich und kommt in der Antike kaum vor.

[124] Am seltensten ist die Kröte. Eine Darstellung der Terra mit Schlange und Kröte soll sich in Montmorillon befinden, andere in Bordeaux und im Kreuzgang zu Moissac.

[125] Mit Ausnahme einer Platte in Zürich, wo die Erde einen kleinen Fisch hält (Abb. Goldschmidt II, 74); ein Versehen, denn er gehört dem Wassermann zu. Auch haben hier ausnahmsweise Erde und Wassermann ihre Plätze vertauscht.

[126] So genannt nach dem Anfang des Gebetes: «Exultet jam angelica turba coelorum! usw.» Lit.: Ernest Langlois, Un Rouleau d'exultet. — Emile Bertaux, L'Art dans l'Italie méridionale I, S. 216 ff., 10.

[127] Aus Benevent, nach Langlois zwischen 969 u. 984, nach Bertaux um 1050. Abb. Langlois.

[128] Langlois, S. 466 ff.

Erde (Mitte unten). Es ist möglich, dass der Maler die Pflanze als Fackel umdeuten wollte und das Wort LUX darauf bezog, aber es ist keineswegs sicher; und ebenso unsicher ist es, ob die leichtgewinkelte Haltung des linken Armes und die ausgestreckte Hand wirklich eine Gebärde des Verscheuchens gegen die Finsternis bedeutet [128], denn es ist dies eben die gebräuchlichste Geste der Terra, die fast bei allen Darstellungen der Exultetrollen die gleiche ist, so verschieden die Bilder auch sonst sein mögen. Eine späte Rolle der Kathedrale von Salerno zeigt Terra mit einem ähnlichen blumenstraussartigen Gebilde und einen Blütenkranz gleich einem Heiligenschein auf dem Kopf. Sie säugt Rind und Damhirsch; Licht und Finsternis fehlen, dagegen erscheint oben Gottes Hand [129]. Zwei Rollen von Monte Cassino bringen eine Häufung aller besprochenen Motive: Terra wächst aus dem Boden heraus, aus Kopf und Armbeuge wachsen ihr fächerförmige Pflanzen, ihr zur Seite stehen Bäume, der Boden ist mit Gewächsen bedeckt, an ihrer Brust saugen ein Rind und eine Schlange [130]. Abb. 25

Diese Art der Terradarstellung ist nicht auf die Exultetrollen beschränkt. In einer Handschrift von Hrabanus Maurus' «de origine rerum», vom Monte Cassino, um 1023 entstanden, finden sich mehrere Beispiele [131]. Es ist zwar nur einmal die Erde — «Dea Terra» — gemeint. Sie ist als Halbfigur sichtbar und säugt Stier und Schlange, die sie am Halse fasst. Ein ähnliches Bild trägt die Beischrift: «de rubro mare», zeigt aber vollkommen den Typ der Terra: Halbfigur, erhobene Arme, zwei Drachen an der Brust trinkend.

Einen seltenen Typ der Terra sehen wir auf einer Rolle in Bari. Terra, deren Kopf Blätter und Blüten entwachsen, fasst zwei neben ihr im Boden wurzelnde Bäume. Sie steht aufrecht, in ganzer Figur, was wir bis jetzt noch nicht gesehen haben. Zu ihren Füssen spielen Tiere, die wohl zwei Ziegen, ein Schwein und einen Hund vorstellen sollen [132]. Abb. 26

Ein seltsames Bild in der obenerwähnten Hrabanushandschrift steht wohl nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit den Terradarstellungen, hat aber vielleicht doch zu der mittelalterlichen Um- und Weiterbildung des Motivs beigetragen. Der Heidengott

---

[129] Anf. 13. Jahrhundert. Abb. Venturi III, 670.

[130] 11. Jahrhundert (British Mus.) und 12. Jahrhundert (Bibl. Barberini). Abb. Bertaux, Iconographie comparée des rouleaux de l'exultet, Paris 1903.

[131] Abb. Ambrogio Maria Aurelli, Miniature sacre e profane dell' anno 1023, illustranti l'enciclopedia medioevale di Rabano Mauro. 1896.

[132] Vor 1028. Abb. Michel I, 2., 432.

Belial, ein stehender Mann mit kurzem Mäntelchen, wird von einer
Abb. 27 Schlange umwunden und in den Kopf gebissen [131].

Auf das Vorbild der säugenden Terra hat man eine eigenartige Darstellung einer von Schlangen gebissenen Frau zurückgeführt, welche uns im 12. Jahrhundert in Frankreich häufig begegnet und gewöhnlich als Luxuria gedeutet wird. Da diese Deutung nicht in allen Fällen zutrifft, bedient man sich am besten der neutralen Bezeichnung: la Femme aux serpents — die Frau mit den Schlangen [133]. Die Darstellung am Portalgewände in Mois-
Abb. 29 sac [134], etwa 1115—1135, gehört zu den ältesten und ist ein gutes Beispiel der ganzen Gattung. Eine hagere nackte Frau wird von zwei Schlangen in die Brust gebissen, sie wendet sich in heftiger Bewegung nach der Seite und hat die Hände verzweifelt erhoben; zwischen ihren Oberschenkeln hockt eine Kröte. Wohl die ergreifendste Darstellung ist die der Femme aux serpents in
Abb. 38 Charlieu [135]. Die Frau, die sich unter den Bissen der Tiere windet, ist trotz der Verwitterung noch immer von grosser Schönheit. — Die Zahl dieser Darstellungen ist recht gross [136], ihr Platz meist am Portal oder an Kapitellen. Auf dem im vorigen Kapitel be-
Abb. 13 sprochenen Tympanon von Autun kommt sie dreimal vor [137]. Schlangen verknoten sich vor dem Leib einer Auferstehenden, schlingen sich um die Glieder des Geizhalses, beissen sich in die Brust einer vom Teufel Gepackten fest. Auch neben der Femme aux serpents von Moissac steht der Teufel. Schlange und Kröte, als unterirdisch lebende Tiere, sind ja schon früh mit ihm und der Hölle in Zusammenhang gebracht worden [138]. Es würde hier zu weit führen, auch dieser Beziehung noch nachzugehen. — Es kommen viele Vereinfachungen und Varianten vor, zumal an den Kapitellen [139].

Das das Motiv der in die Brust beissenden Schlangen dasselbe ist wie das der trinkenden Schlangen der Terra, ist leicht zu sehen, aber nicht ganz einfach ist es, den Vorgang der Uebernahme des Motivs Schritt für Schritt zu verfolgen, denn bei den angeführten Beispielen ist die neue Vorstellung schon fertig vorhanden. Es ist auch auffällig, dass das für die Terra so bezeich-

[133] Mâle I, S. 374.
[134] Abb. Mâle I, 17.
[135] Abb. Mâle I, 217.
[136] Mâle zählt 17 namentlich auf; es sind jedoch noch viel mehr.
[137] Zweimal im unteren Streifen, einmal in der Höllenszene.
[138] s. o. Kap. III, die Schlange unter dem Kruzifix.
[139] In Vézelay. Abb. Mâle I, 216.

nende Sitzmotiv in keinem Fall für die Femme aux serpents übernommen wird. Der Fall, dass Terra stehend dargestellt wird, wie in Bari, kommt zu selten vor, um als Erklärung zu dienen. Man darf hier vielleicht Einflüsse verwandter Darstellungen, wie der des Belial, annehmen; zu beweisen sind sie nicht.

Allerdings sahen wir schon bei den Elfenbeinskulpturen und Handschriften, dass die Terra in ihrer Eigenschaft als Nebenfigur sich manche Veränderung im Interesse der Gesamtkomposition gefallen lassen musste. Dadurch wurde der Typ etwas beweglicher, doch ging man ungern ganz vom Sitzmotiv ab. Vielmehr wurde das Motiv auch noch auf andere Darstellungen übertragen — gerettet, möchte man fast sagen. Es wurde schon gezeigt, wie die Gestalt der Terra mit der Adams verschmolz. Sie wird, in anderm Zusammenhang, auch mit Eva identifiziert. Man liebte es im Mittelalter, in der Bibel überall nach Parallelen zu suchen; so wird auch gewissermassen als Gegenstück zu Adam unter Christus Eva unter Maria gesetzt. Da war nun Terra mit der Schlange ein bequemes Vorbild, sie wurde also in der typischen Haltung, mit Kind, Zweig und Schlange übernommen. Auf vier Bildern Ambrogio Lorenzettis sehen wir sie unter der Madonna [140] und sogar noch später als Sockelrelief einer Tonmadonna Lorenzo Ghibertis [141]. Hier ist ihr nichts mehr geblieben als die Haltung und der Feigenzweig. —

Leichter lässt sich der Uebergang zur Femme aux serpents vorstellen von der anderen Form der Terra aus, der Halbfigur, die ja immer nebenher beibehalten wurde, da sie weniger Platz beanspruchte und sich oft leichter einfügen liess. Wir sind in der glücklichen Lage, tatsächlich eine solche Uebergangsreihe aufstellen zu können.

Auf einem Wandgemälde im Limburger Dom, nach 1235 entstanden, ist Terra in ganzer Gestalt sitzend von vorn zu sehen [142]. Sie ist bekleidet, aber ihre Brüste sind frei, sie nährt eine Schlange und ein Schwein. Das Bild ist ganz eindeutig und hat ausserdem die Beischrift TERRA. Das ist uns deshalb wichtig, weil in Wetzlar wenig später an einem Kapitell zwei weibliche Halbfiguren dargestellt sind, Abb. 30

[140] Köln, Slg. Schnütgen: Eva nach rechts gelagert, in der rechten Hand sich schlängelndes Spruchband, in der linken Hand Feigenzweig. Zwei Putten. Um 1330. Abb. Zs. f. christl. Kunst, XXV., 4, Fig. 2. — Galerie Altenburg, Nr. 49 und Louvre Nr. 1621: Schlange neben Eva. — Fresko in S. Galgano b. Siena: Spruchband und Feigenzweig.

[141] 1378—1455. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

[142] Abb. Clemen, 360.

deren eine zwei Schweine und die andere eine Schlange
Abb. 31 nährt [143]. Sie hält der Schlange ihre Brust hin, es ist ganz unverkennbar, dass die Schlange trinkt und nicht beisst. Es ist sehr wahrscheinlich, dass der Wetzlarer Steinmetz das Limburger Bild kannte und ebenfalls Terra darstellen wollte; der Einfluss Limburgs auf Wetzlar lässt sich für diese Zeit öfters nachweisen. Eine Halbfigur mit zwei Schlangen findet sich
Abb. 34 weiter an einem Kapitell zu Bacharach [144]. Sie fasst nicht an die Brust, sondern hält die Schlangen, ähnlich wie in Limburg, am Halse fest. Ihr Gesicht — übrigens neu bemalt — zeigt keinerlei Schmerzempfindung, und wäre diese Figur allein erhalten, so liesse sich kaum sagen, was der Bildhauer hat darstellen wollen. Aber es gibt an einem anderen Kapitell ein männ-
Abb. 33 liches Gegenstück der Figur in ganz gleicher Haltung [145]. Die Schlangen — hier Drachen — schnappen nach dem Bart des Mannes, dessen Gesicht ebenso ausdruckslos ist wie das der Frau. Es ist augenscheinlich bei beiden der gleiche Vorgang; es kann also nur ein Beissen gemeint sein. Weitere gute Beispiele sind in Maria Laach (Mann und Frau) [146] und Gelnhausen (Mann) [147]. Es ist sicher keine tiefere symbolische Bedeutung hinter diesen Darstellungen zu suchen, sie nähern sich vielmehr bedenklich dem Ornament. Vor allem steht der Mann in direktem Zusammenhang mit einem sehr häufigen Schlingornamentmotiv, bei welchem Zweige und Ranken einem männlichen Kopf aus Bart und Mund wachsen [148].

Wir geraten allerdings sehr in Schwierigkeit, wenn wir den Versuch machen, eine zeitliche Reihe aufzustellen. Schon innerhalb Deutschlands. Das Bild in Limburg kann erst nach 1235 entstanden sein, das Kapitell in Wetzlar ist wohl etwas später; aber die Kapitelle in Bacharach und Laach sind vielleicht schon um 1230, das in Gelnhausen noch früher gearbeitet und in Frankreich ist die Femme aux serpents ja schon 100 Jahre früher bekannt, in den Niederlanden mindestens 50 Jahre [149].

Trotzdem ist die aufgestellte Reihe richtig. Nur hat sich die

---

[143] Abb. M. 20327.
[144] Abb. M. 5954.
[145] Abb. M. 5953.
[146] Abb. M. 15326.
[147] Abb. M. 9633.
[148] An romanischen Kapitellen ungemein häufig, in der Hochgotik fast garnicht vorkommend, dann später in der Form des Blattgesichts wieder auflebend.
[149] An einem Kapitell in Maastricht um 1180. Abb. M. 4383.

Entwicklung nicht an einem Punkt vollzogen, sondern in verschiedenen Landschaften unabhängig voneinander und zu verschiedenen Zeiten, je nachdem die Verarbeitung der antiken Tradition früher oder später erfolgte. Dass das in Frankreich früher der Fall war als in Deutschland, entspricht der allgemeinen Entwicklung der Kunst.

Voraussetzung dafür, dass das Bildschema der Terra im Mittelalter weiter verwendet werden konnte, war ein Bedeutungswandel. Eine Femme aux serpents ohne symbolische Bedeutung, nur als Schmuckform, war höchstens an ganz untergordneter Stelle möglich, wie an den Kapitellen. Sie wurde deshalb mit der Luxuria identifiziert, für die es bisher noch keinen festen Typ gab [150]; manchmal auch mit der Desperantia. In Deutschland übernahmen zwei verwandte Vorstellungen das Erbe: Der Verführer und die Frau Welt.

Die Frau Welt ist weniger bekannt durch die Darstellung in der bildenden Kunst als durch das Gedicht Konrads von Würzburg. Die Wormser Statue der Frau Welt [151] entspricht der Schilderung in Konrads Gedicht so sehr, dass man denken könnte, sie sei direkt als Illustration dazu gedacht. Die Beschreibung der Frau Welt findet sich, wenn auch nicht so ausgeführt, schon bei Walter von der Vogelweide, es scheint also der Annahme, dass das Thema zuerst in der Literatur seine gültige Form gefunden habe und dann fertig übertragen worden sei, nichts im Wege zu stehen. Abb. 35

Konrads Gedicht «Der Welt Lohn» ist um 1260 geschrieben, die Wormser Frau Welt kann um 1290 entstanden sein. Zeitlich zwischen beide schieben sich jedoch die Darstellungen des Verführers in Strassburg, Freiburg, Basel und Nürnberg ein [152]. Daraus ergibt sich eine Unstimmigkeit. Die Wormser Frau Welt ist das genaue Gegenstück des Verführers, eine Uebertragung ins Weibliche. Man müsste doch erwarten, dass, wenn die Dichtung

---

[150] Meist wird Luxuria (Wollust) mit einem Ziegenbock zusammen dargestellt, entweder auf ihm reitend (Auxerre, Konsole; Abb. Congr. archéol. 74, S. 624) oder mit seinem Fell bekleidet (Freiburg, Vorhalle, Abb. M. 8503). Auch Männer auf Ziegenböcken reitend kommen vor — vielleicht nur Spielerei ohne Bedeutung (Mozac, Kapitell; Abb. Congr. archéol. 80. S. 126).

[151] Abb. M.

[152] Abb. Staedeljahrbuch II, Aufsatz von Schmitt, S. 110, Abb. 39—42 (Freiburg, Strassburg, Basel, Nürnberg). — Abb. M. 16761. 16762. (Nürnberg, Vorder- und Rückansicht).

die Veranlassung für die Skulptur gegeben hätte, zuerst die weibliche Gestalt dargestellt worden und die Umwandlung in eine männliche erst später erfolgt wäre — zum mindestens in Basel, dem Entstehungsort der Dichtung. Dass der Verführer früher und häufiger dargestellt wird, beweist, dass eine Erzählung von ihm schon bestand, wenn nicht in der Literatur, so doch in der mündlichen Ueberlieferung. Eine Umdeutung nach dem Gedicht Konrads kommt garnicht in Frage, dazu ist die Zeit zur kurz und der Stoff zu lebendig. Vielleicht hat sich die Gestalt des Teufels, des «Wirtes», die bei Walter von der Vogelweide neben der Frau Welt auftritt, zu dieser Parallelfigur entwickelt. Der eigenartigen Erscheinung, dass neben einer Gestalt, einer Handlung, einer Szene eine andere entsprechende heranwächst und als Gegenstück gebildet wird, sind wir ja schon mehrfach begegnet.

Der Strassburger Verführer war das Vorbild für alle, die Abweichungen sind nur gering. Die Behandlung der Rückseite dieser Figur ist sehr eigentümlich. Die Schlangen und Kröten kriechen teils auf der Oberfläche umher oder — an der Seite — zwischen den Gewandfalten, teils haben sie sich eingefressen. Man hat dabei den Eindruck, als bestände der ganze Körper aus einer gleichmässig weichen Masse, in welcher die Tiere gewissermassen auf- und untertauchen. Von einer Schlange der Wormser Frau Welt sind Kopf, Schwanz und ein Mittelstück sichtbar, der Rest verschwindet im Bein der Figur. Die Schlange müsste sich in dieser Lage durch die Knochen des Unterschenkels und des Kniegelenks hindurchgefressen haben. Dem Künstler scheinen solche Bedenken nicht gekommen zu sein. Dabei war ihm das Problem des Knochengerüstes keineswegs gleichgültig, wir sehen es an der Behandlung des Oberkörpers. Hier haben die Schlangen ein tiefes Loch in die Seite gefressen, über dem die Rippen stehen geblieben sind. Sie sind zwar schlecht in der Ausführung, zu wagrecht liegend und viel zu gross; sie sehen aus wie Fassreifen. Und doch ist dieser rohe Versuch eine wirkliche Neuerung.

Auch die Femme aux serpents wird von Schlangen gebissen, ihr Körper ist oft verzerrt und abgezehrt. Hier dagegen wird zum ersten Mal der Körper wirklich aufgelöst, man dringt von aussen in ihn ein, nimmt Haut und Fleisch von den Knochen weg. Das scheidet diese Darstellung grundsätzlich von allen bisher behandelten. Die Darstellung der mumienhaften Auferstehenden in Freiburg geht vom Skelett aus, ist also sozusagen ein Rückzug aus unbekanntem Gebiet, ein Umgehen einer Aufgabe, der man sich nicht gewachsen fühlt. Die Wormser Arbeit ist positiv, in die Zukunft weisend; hier wird ein Weg gezeigt, den man in der Grabmalkunst des 15. Jahrhunderts weitergeht.

Zwischen der Wormser Frau Welt und den frühen Grabsteinen mit Leichendarstellungen liegt ein Zeitraum von rund 100 Jahren. Aus der Zwischenzeit ist das Motiv des von Schlangen zerfressenen Menschen durch kein Bildwerk von Bedeutung vertreten [153].

Selbstverständlich hat man in der Grabmalkunst nicht nur an die zerfressene Gestalt angeknüpft. Man hat benutzt, was man brauchen konnte, auch die Mumie, das reine Skelett und andere Motive, die sich selbständig im 12. bis 14. Jahrhundert entwickelt haben. Immerhin sind Schlangen und Kröten bei den meisten Grabsteinen dieser Art vorhanden.

Eines dieser Einzelmotive ist noch nach seiner Herkunft zu untersuchen: das Motiv der offenen Bauchhöhle. Der Bauch der menschlichen Leiche wird zuerst durch Fäulnis zerstört und ist Angriffen von Tieren am leichtesten zugänglich; wenn daher bei diesen Darstellungen die Bauchwand eingefallen oder aufgerissen ist und die Eingeweide heraushängen, so scheint das keiner Erklärung zu bedürfen. Daneben kommt es aber öfters vor, dass die Bauchwand nicht zackig aufgerissen ist, sondern einen glatten senkrechten Spalt hat, der eher aussieht wie ein Schnitt. Auf frühen Totentanzbildern ist diese Art der Darstellung ganz gewöhnlich. Man hat sie, sicher mit Recht [154], aus dem sehr früh bezeugten Brauch erklärt, zum Zweck der Einbalsamierung den Leib aufzuschneiden und die Eingeweide zu entfernen (s. o. Seite 13), die dann gesondert beigesetzt wurden [155]. Wir finden Darstellungen von Leichen, die weiter keine Merkmale des Todes aufweisen als eben diesen Bauchschnitt [155a].

Solche Leichen mit offenem Leib haben wir schon in recht früher Zeit. Es gibt in Paris in den Archivolten des mittleren Westportals von Notre Dame und ebenso in Amiens unter den Darstellungen der Apokalyptischen Reiter die des Todes, hinter welchem auf dem Pferderücken ein Leichnam mit hervorquellenden

Abb. 28

---

[153] In Deutschland wenigstens nicht. In Italien die Begegnung der 3 Lebendigen und der 3 Toten, in Pisa, Composanto, nach 1350 (Abb. Vitzthum-Vollbach, Malerei und Plastik des Mittelalters, in Handbuch der Kunstgeschichte, 248). Häufiger natürlich bei Höllendarstellungen: ebenfalls in Pisa, Abb. Schubring, Pisa, in Berühmte Kunststätten. — In St. Jacques des Guérets. Abb. Clemen, 172.

[154] Beide Arten kommen oft nebeneinander vor. (Dance macabre von Guiot Marchant, Abb. Mâle III. 200—204. 210.)

[155] Otte I, S. 351 (s. auch Anm. 12).

[155a] Klingenthaler Totentanz, Tod und Graf. Abb. Goette, 26.

Eingeweiden liegt bzw. sitzt[156]. Wenn diese Art der Charakterisierung eines Menschen als Leichnam von dem genannten Bestattungsbrauch herrührt, so muss dieser zur Entstehungszeit der Figuren — um 1240 — schon allgemein bekannt gewesen sein, sonst wäre ja die Darstellung garnicht verstanden worden. Es ist aber auch eine Verquickung mit dem Motiv des Judastodes möglich. Judas wird gewöhnlich an einem Baum hängend dargestellt, wie es im Matthäusevangelium beschrieben ist, Kap. 27, 5: «Und er warf die Silberlinge in den Tempel, hub sich davon, ging hin, und erhenkte sich selbst[157].» Daneben gibt es Darstellungen nach dem Text der Apostelgeschichte, Kap. 1, 18: «Dieser hat erworben den Acker um den ungerechten Lohn, und sich erhenket, und ist mitten entzwei geborsten, und alle seine Eingeweide ausgeschüttet.» Das bekannteste Beispiel ist der Judas
Abb. 32 des Freiburger Tympanons[158]. Er ist bekleidet mit einem vorn offenen Mantel, die Beine sind gespreizt, dazwischen hängen die Eingeweide aus dem Leib herunter. Seiner Hand entfallen die Silberlinge, zwei Teufel entführen seine Seele. Dem Freiburger Judas ähnlich haben wir uns den heute verschwundenen Strassburger vorzustellen. Er ist durch eine neue Figur ersetzt[159], die mit der alten wenig Aehnlichkeit hat. Auf einem Stich des 18. Jahrhunderts lässt sich gerade noch erkennen, dass er ebenfalls den offenen Mantel anhat und sein Leib geborsten ist[160]. Teufel und Silberlinge fehlten, dagegen stand, wie neben der heutigen Figur, ein Bock neben ihm. Die Strassburger Darstellung war die ältere und wird wahrscheinlich auch die bessere gewesen sein, entsprechend dem Verhältnis der übrigen Strassburger Tympanonplastik zur Freiburger.

Das Motiv ist sehr viel älter als die Strassburger und Freiburger Figuren. Schon auf der Bronzetür des Domes von Benevent — um 1200 — wird Judas in dieser Weise abgebildet[161]. Er

---

[156] Abb. Vitry u. Briere, Documents de sculpture française, Paris 1906, Taf. 47 (Paris). — Abb. Mâle II, 170 (Amiens). — Ob die Leiche hinter dem Tod der Reimser Apokalypse (vgl. Anm. 82) ebenfalls auf diese Weise dargestellt war, lässt sich infolge des schlechten Erhaltungszustandes nicht mehr mit Bestimmtheit sagen.

[157] Kreizenach, Judas Ischariot in der Legende und Sage des Mittelalters, Halle 1876. — Wilh. Porte, Judas Ischariot in der bildenden Kunst, Diss. Jena 1883. — Abb. Fr. X. Kraus, Gesch. d. christl. Kunst, 137, S. 174.

[158] Abb. M. 8518.

[159] Abb. M. 25225.

[160] Stich v. A. Dannecker, Abb. Schmitt, Strassburg, 98.

[161] Abb. Aug. L. Mayer, Mittelalterliche Plastik in Italien, 4.

trägt hier ein langes Gewand, das in der Mitte gleich dem Leib aufgerissen ist; ein Kompromiss zwischen bekleideter und unbekleideter Figur, der später dadurch vermieden wird, dass man Judas den vorn offenen Mantel gibt. — Weiter rückwärts lässt sich das Motiv nicht verfolgen. Es kämen nur byzantinische Vorbilder in Betracht.

Das Motiv könnte natürlich direkt von Benevent nach Strassburg gelangt sein. Wahrscheinlich ist es nicht, man möchte eher eine Ueberlieferung über Frankreich erwarten. Dafür spricht in diesem Fall besonders, dass seit dem Untergang der Staufer Süditalien in enge politische und kulturelle Verbindung mit Frankreich trat, während die Beziehungen nach Deutschland ziemlich unterbunden waren. Tätsächlich sind auch die meisten Judasdarstellungen in Frankreich zu finden; ein bündiger Beweis für die Uebertragung von Frankreich nach Deutschland lässt sich jedoch kaum führen. Der Judastod ist ein fester Bestandteil der meist sehr figurenreichen Passionsszenen. In der französischen Grossplastik des 13. Jahrhunderts kommen solche Szenen nicht vor, dagegen kennen wir sie aus Elfenbeintafeln in grosser Menge, meist aus dem 14. Jahrhundert, einige wenige auch vom Ende des 13. Jahrhunderts [162]. Die Aehnlichkeit besonders der frühen Stücke mit den Passionsszenen des Strassburger und Freiburger Tympanons geht sehr weit in den Einzelheiten, doch bleibt Anordnung und Auswahl durchaus verschieden, immer den jeweiligen Platzverhältnissen angepasst — es dürfte äusserst schwierig sein, eine ikonographische Grundform der Passionsszenen zu konstruieren, von welcher ausgehend wir eine Weiterentwicklung oder Verkümmerung feststellen könnten. Dem Stil nach scheint mir keine der französischen Elfenbeintafeln älter zu sein als die Strassburger Passion.

Der Leichnam mit heraushängenden Eingeweiden kommt also sowohl auf den Darstellungen der Apokalyptischen Reiter wie auf denen des Judasselbstmordes im 13. Jahrhundert doch recht selten vor. Genau genommen können wir nur mit folgenden Darstellungen rechnen: Judas auf der Domtür in Benevent, im Tympanon von Strassburg und auf zwei französischen Elfenbeintafeln (Petersburg, Eremitage und London, Viktoria u. Albert Mus.),

---

[162] Abb. Koechlin, Les ivoires gothiques français: Ende 13. Jahrhundert: Taf. 13. London, Viktoria and Albert-Mus.; Taf. 15. Petersburg, Eremitage; Taf. 16. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Anfang 14. Jahrhundert: Taf. 22. Lyon, Slg. Baboin; Taf. 23. London, Wallace-Mus. — Weiter aus dem 14. Jahrhundert Taf. 43. 67. 72. 73. 73a. 85. 134. 138. 139. 141—145. 150.

Tod aus der Apokalypse in Paris; Freiburg und Amiens sind Ableitungen. Das ist zu wenig, um über die Entstehung etwas bestimmtes aussagen zu können. Es ist möglich, dass Judas in Anlehnung an den Tod der Apostelgeschichte so dargestellt und das Motiv für den Tod der Apokalypse übernommen wurde. Möglich ist auch, dass der Brauch der Leichenkonservierung den Anstoss gegeben hat, auch für die Judasdarstellung; dass selbst deren genaue Uebereinstimmung mit dem Bibeltext kein Beweis für die Herkunft des Motivs ist, hat uns das Verhältnis von Bild und Text des Jüngsten Gerichts und der Hesekielvision gezeigt. Endlich ist mit der Möglichkeit zu rechnen, dass beide Darstellungen ganz selbstständig entstanden sein können, so unglaubhaft das ist.

Fassen wir noch einmal kurz zusammen: wir haben im 13. Jahrhundert Darstellungen von Leichen mit heraushängenden Eingeweiden, und zwar alle an gut sichtbarer Stelle, an der Portaltür, am Tympanon, im Portalgewände und in der leicht zu verbreitenden Kleinkunst, so dass mit Sicherheit anzunehmen ist, dass sie nicht unbekannt geblieben sind. Wir haben weiter, im Jüngsten Gericht, aus Gräbern und Särgen auferstehende Skelette und Mumien, und wir haben von Schlangen und Kröten zerfressene Menschen: die Frau mit den Schlangen, die Verdammten, die Frau Welt und den Verführer. Selbst wenn diese Szenen und Gestalten nur beschränkte Dauer hatten und wieder verschwanden, so waren in ihnen doch tatsächlich alle Einzelzüge der späteren Leichendarstellungen auf Grabsteinen schon einmal vorgebildet. Der Gedanke solcher Darstellungen ist also nicht aus der Entwicklung der Grabmalkunst entwachsen, sondern von aussen an diese herangebracht. Dass er sich leicht einfügte, ist natürlich; trotzdem hat er immer nur beschränkte Geltung erlangt.

Tatsächlich lag der Zeit vor der Mitte des 14. Jahrhunderts der Gedanke noch vollkommen fern. Auf einem Doppelgrab in Marburg liegen zwei Halbbrüder, die Landgrafen Otto und Johann, nebeneinander [163]. Aus ihren Todesdaten und den Ehedaten ihrer Mütter geht hervor, dass der eine mindestens 21 Jahre älter geworden sein muss [164], trotzdem sind beide jung und schön, sehen einander zum Verwechseln ähnlich und sind nur durch ihre Beigaben auseinanderzuhalten [165]. Nach 1350 wird die Darstellung

---

[163] Abb. M. 14008.

[164] Otto, geb. um 1272, † 1328, Mutter Adelheid, † 1274.
Johann, † 1311, Mutter Mechthild, verheiratet vor 1276.

[165] Wenn, wie v. Bezold (Mitt. aus dem German. Nat.-Mus. 1911)

realistischer, es werden Züge des Alters, ja des Greisentums abgebildet. Weiter ging man indessen nicht. Es gibt in Deutschland nur ein einziges Grabmal des 14. Jahrhunderts, auf welchem der Verstorbene wirklich als Toter, ganz still und willenlos dargestellt ist: das Grabmal des Bischofs Wolfhart v. Roth in Augsburg, † 1302[166]. Eine flüchtige Aehnlichkeit verbindet das eingefallene und leidvolle Antlitz Wolfharts mit den Asketengesichtern der Bamberger und Würzburger Bischöfe[167]; aber dort ist der Eindruck des lebendigen Willens stärker als alle Spuren leiblichen Verfalls, hier ist der Todeskampf beendet.

Es sind etwa 40—50 Grabsteine mit Leichnamen bekannt. Das ist eine ganz stattliche Anzahl, doch gibt es darunter nicht zwei Stücke, die sich genau entsprechen. Der Fall, dass sich jemand in dieser Weise darstellen liess, kam eben doch recht selten vor, so dass sich nirgends eine Tradition bilden konnte. Wir finden daher die verschiedensten Formen der Darstellung: die in ein Tuch gehüllte Leiche, die nackte Leiche, die Leiche mit offenem Leib, die zerfressene Leiche, die Mumie, das Skelett und viele Zwischenformen. Diese Grabmäler hier in ihrer Gesamtheit zu behandeln, ist leider nicht möglich. Sie geben wohl die vollkommenste Uebersicht über die anatomischen Kenntnisse des Laien in der Renaissancezeit, fallen aber für unsere Betrachtung im allgemeinen aus. Wir müssen uns darauf beschränken, an einigen Beispielen gewissermassen die Endpunkte der mittelalterlichen Entwicklung zu zeigen[168].

Es ist sicher kein Zufall, dass die erste bedeutende Darstellung einer Mumie in Frankreich vorkommt und zwar auf dem Grabmal eines Arztes, Guillaume de Harcigny, der im Jahre 1393 starb. Es war die Zeit, in der sich die französischen Universitäten das Recht des Sezierens erkämpften. Es folgt bald darauf das Grabmal des Kardinals Lagrange in Avignon (1402), eine ganz ausgezeichnete Arbeit, ebenfalls eine Mumie darstellend, hier schon in Verbindung mit einem an die Vergänglichkeit gemahnenden Sinn-

---

meint, der Grabstein Heinrich I. und seinen Sohn Heinrich den Jüngeren darstellte, so wäre der Altersunterschied noch grösser.

[166] Abb. Berthold Riehl, Augsburg, in Berühmte Kunststätten, 11.

[167] Würzburg, Otto v. Wolfskehl, † 1345. — Bamberg, Friedrich v. Hohenlohe, † 1352; v. Hohentrudingen, † 1366. Abb. Pinder, 14. Jahrhundert, Taf. 44. 47—51.

[168] In der Literatur werden diese Grabsteine meistens nur beiläufig erwähnt, eine ausführliche zusammenfassende Arbeit existiert m. W. nicht. Die am Schluss des Kapitels angefügte Liste erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sie soll nur einen ungefähren Ueberblick über die zeitliche Reihenfolge und die Häufigkeit geben.

spruch. Solche Steine mit Mumie und Sinnspruch wurden im 16. Jahrhundert häufig auf Kirchhöfen angebracht, nicht mehr als Denkmal eines einzelnen, sondern als Mahnung an alle Kirchgänger, beizeiten an den Tod zu denken [169].

In Deutschland fallen die meisten dieser Gräber in die Zeit zwischen 1470 und 1530. Von Anfang an ist die Darstellung krasser: der Verfall ist weiter fortgeschritten, die Schlangen, Kröten und Eidechsen fehlen selten. Gedacht waren die Darstellungen wohl immer als Sinnbilder der Vergänglichkeit. Sie wurden aber, wie am Anfang des Kapitels schon gesagt, sehr bald missverstanden, und es bildeten sich Sagen um sie. So wird von Landgraf Wilhelm II., der in der Elisabethkirche in Marburg begraben liegt, erzählt, er sei auf der Jagd verunglückt und halbzerfressen aufgefunden worden, was nachweisbar nicht der Fall ist; wüssten wir es nicht, so würde doch die Tatsache, dass der Leichnam ganz unbekleidet ist und auf einer Totenmatte liegt, gegen die Sage sprechen. Aehnliches wird erzählt von dem Ritter Ulrich von Wöllwarth im Kloster Lorch. Von einem Manne, der als Leichnam mit Bauchschnitt auf einem Grabstein in Alpirsbach abgebildet ist, wird gesagt, er sei an Krebs gestorben. Wahrscheinlich gehen solche Sagen auch von anderen Grabsteinen.

Abb. 37 Selbst eine scheinbar so realistische Grabfigur wie die Wilhelms II. steht den Auferstandenen des 13. Jahrhunderts nicht so fern, wie es im ersten Augenblick scheinen möchte. Noch ist die Gestalt nicht einheitlich gesehen. Der Kopf ist in Verwesung weiter fortgeschritten als der übrigen Körper. Er ist schon skelettiert, während Arme und Beine noch fast unberührt sind. Dieser eigentümliche Zwiespalt findet sich durchgängig bei den meisten dieser Grabmäler. Er beweist, dass man trotz scharfer Einzelbeobachtung garnicht so grossen Wert auf Naturtreue legte, wie wir gewöhnlich annehmen. Man wollte den Verwesungsprozess möglichst drastisch darstellen und ging bis an die Grenze des Wissens. Noch immer wusste man vom Bau des Schädels verhältnismässig mehr als vom übrigen Körper; so bildete man noch immer Mischformen, weniger auffällig, aber im Grunde nicht weniger naiv als im 13. Jahrhundert.

Daneben kommt allerdings nach 1500 ein echter Realismus

[169] Mâle III, S. 350 ff., erwähnt folgende: Gisors. — Clermont d'Oise, Copie des Steines von Gisors mit gleicher Inschrift: «quid quid ades tu morte cades, sta respice, plora Sum quod eris modicum cineris pro me precor ora». Abb. 196. — Moulins. — Chalons-sur-Marne, Abb. 197. Alle zwischen 1526—1557.

auf, der zu keinerlei Kompromissen mehr bereit ist. Der Grabstein des Nikolaus Röder in Strassburg steht wohl einzig da. Abb. 36
Ein Leichnam liegt auf der Matte, frontal, mit gekreuzten Händen, den Kopf leicht nach rechts gedreht; eine vertrocknete Mumie, ohne Beschönigung und ohne Uebertreibung. Zum ersten Mal ist hier die Einheit von Kopf und Gliedern gewahrt. Der ganze Körper ist noch gleichmässig von Haut überzogen, nur an den Schultern beginnt sie rissig zu werden. Noch nie wurde die Haut einer Mumie so dargestellt. Sie ist zu weit geworden, als das Fleisch zu schrumpfen begann, hat sich in hundert Falten gelegt und ist endlich selbst hart geworden. Ueber den Knochen und Sehnen blieb sie ausgebeult, Becken, Schultergürtel und Gelenke liegen kaum verhüllt vor unseren Augen. Sie hält die Form der eingefallenen Nase fest, liegt in Ringen um die tiefgesunkenen Augen, spannt sich über Jochbein und Kiefer, bildet kleine Querfalten zwischen den Strängen der Kopfnicker. Die Wirkung dieser Figur beruht auf ihrer unbedingten Sachlichkeit. Es fehlt jede theatralische Geste, es fehlt alles Beiwerk. Auch die Schlangen sind überflüssig, sie würden den Eindruck nur abschwächen.

Der Grabstein Nikolaus Röders ist 6 Jahre früher entstanden als der des Landgrafen Wilhelm, aber entwicklungsgeschichtlich ist er der spätere. Der Abstand zwischen diesen beiden ist in mancher Beziehung kaum geringer als der Abstand zwischen der Grabfigur Wilhelms und den Freiburger Auferstehenden. Die letzten Reste der mittelalterlichen Auffassung, die in dem Marburger Grabstein noch zu spüren sind, sind hier endgültig verschwunden. Wir sind in einer neuen Zeit. Die Bedingungen, aus denen heraus ein Kunstwerk entsteht und aus denen allein es wirklich verstanden werden kann, haben sich seit der Entstehungszeit des Adamsgrabes so geändert, dass ein direkter Vergleich nicht mehr möglich ist. Aber über zwei Jahrhunderte hinweg verbindet den Grabstein Nikolaus Röders mit dem Adamsgrab die gleiche Sachlichkeit.

Zusammenstellung der bekanntesten Grabsteine mit Leichen- und Skelettdarstellungen.

Schweiz:
La Sarraz, Franz von La Sarraz, † 1362.

Frankreich:
Davenescourt (Somme), Charles de Hangest, † 1388.
Laon, Guillaume de Harcigny, † 1393. Lit.: Mâle III, S. 347.

Avignon, Kardinal Lagrange, † 1402. Mumie, sehr realistisch. «Ergo miser, cur superbis, nam cinis es et in cadaver fetidum, cibum et escam vermium, sicut nos, reverteris». Abb. u. Lit.: Mâle III, Fig. 194, S. 348.

Paris, Nicolas Flamel, † 1418.

Rouen, Robert Touse, † 1422.

Dijon, Jacques Germain, † 1424. Vollständig in das Leichentuch gehüllt, nur Gesicht frei. Abb. Michel III, 1., 209.

Cussy-les-Forges (Yonne), P. G., 2. Hälfte 15. Jahrhundert. Leiche mit skelettiertem Kopf und aufgerissenem Leib. Maden. Umschrift. — Mässige Arbeit. — Abb. André Humbert, La Sculpture sous les ducs de Bourgogne 1361—1483, Paris 1913.

Dijon, Thomas de Saulx, dit le Loup, um 1500. Abb. Revue de l'Art chrétien, 54, 1911, S. 189, Fig. 9. Zeichnung nach Dom Plancher.

Brou, Herzog Philibert le Beau, † 1504. Konrad Meit 1526—1530. Abb. Congr. archéol. 66, S. 58. Lit.: Dufay, L'Eglise de Brou et ses Tombeaux, 1867. — Voege, Jahrbuch d. preuss. Kunstsammlungen, Bd. 29, 2., 1908.

St. Denis, Ludwig XII. Jean Juste 1516—32. Abb. Springers Kunstgeschichte, Leipzig 1914, VI, 132.

England:

Fyfield, John Gollape, † 1460. Mumie. Abb. Bull. Mon. 72, S. 346.

Tewkesbury, Wackemann, † um 1529. Leichnam.

Ewelme, Herzogin von Suffolk.

Belgien:

Brügge, Notre Dame, 15. Jahrhundert.

Deutschland:

Augsburg, Bischof Peter v. Schaumburg, † 1469.

Straubing, Stadtpfarrer Joseph Gemainer, † 1482. Leiche mit Bauchschnitt. Schlangen, Kröten, Eidechsen. Sehr gute Arbeit. Abb. Inv. Niederbayern IV, 52.

Reichenbach, Johann v. Mosbach, † 1486. Leiche mit skelettiertem Kopf. Abb. Inv. Oberpfalz II, Taf. 4.

Lübeck, Kaufmann Arnt Schinkel, † 1497. Leiche mit offenem Leib und skelettiertem Kopf. Sehr viele Schlangen und Kröten. Abb. Inv. Lübeck II, 389.

Kufstein, Hans Baumgartner. Leiche mit skelettiertem Kopf. Schlange. «Arm und reich vern dem Bild gleich». Abb. Bergner.

Augsburg, Sigismund Gossenbrot, † 1500.

Ingolstadt, Professor Adorff, † 1505. Skelett. Schlangen und Kröten. Gute Arbeit, in der Realismus und freie Erfindung sich seltsam mischen. Der Brustkorb reicht bis zum Becken herunter (wie der des Pietrovin in Tryde). An Stelle des Brustbeins eine eigenartige Vergitterung. Abb. Dehio u. v. Bezold, Denkmäler d. deutschen Bildhauerkunst, 15.—16. Jh. 88.

Naumburg, Kanonikus Rudolf v. Bünau, † 1505. Leiche. Kopf skelet-

tiert, aber eingelegte Augensterne. Leib aufgerissen, Gedärme heraushängend. Abb. M. 16384. «Id quod sum, tu eris, quod tu es, ego fui».

Hall in Tirol, Münzmeister Bernhard Beham, † 1507.

Strassburg, Nikolaus Röder, † 1510. Mumie auf Totenmatte. «Das ist mir bliben das ich hab geben Was ich hab behalten hat mich begeben O gott gib uns allen das ewig leben». Abb. M. 25858.

Oberehnheim i. Elsass, Schlechte Nachahmung des Vorigen. Abb. M. 26759.

Kloster Lorch (Württbg.), Ritter Ulrich v. Wöllwarth, um 1510.

Lorch bei Enns, Bernhard Ritter v. Scharfenberg, † 1513.

Marburg, Landgraf Wilhelm II., † 1509, von Ludwig Juppé 1516. Leiche mit skelettiertem Kopf und offenem Leib. Schlangen, Kröten, Eidechsen. Totenmatte. Abb. M. 14008.

München, † 1516.

Baden-Baden, Markgraf Friedrich, Bischof v. Utrecht, † 1517. «Mortem cum vita mutare plerosque vidi, secutus eodem, ecce jaceo».

Augsburg, Jacob Fugger, † 1510. Ausgeführt vor 1518. Abb. Albert Brinkmann, Die praktische Bedeutung der Ornamentstiche für die deutsche Frührenaissance, Taf. 3.

Tübingen, Wolfgang v. Schleinitz, † 1518.

Krakau, Kardinal Friedrich Kasimir, 1520.

Eggenfelden, Peter Niderwirt. Von Mattheus Kreniss um 1522. Teilweise skelettierte Leiche. Schlangen, Kröten. Abb. P. M. Halm, Studien zur süddeutschen Plastik, Augsburg 1927, Bd. II, 32.

Eichstätt, Bernard v. Waldkirch, † 1523. «Der ich bin, das wirst du».

Minning, Peter Baumgartner, † 1527.

Baumgarten (Nied. Oest.), Heinrich Khern, † 1528.

Blaubeuren, Ein Ritter v. Gerhausen.

Wels, Ritter Bernhard v. Polheim.

Alpirsbach, Leiche mit Bauchschnitt.

VI.

Der Totentanz aus Hartmann Schedels Weltchronik.

Gleichzeitig mit der Leichendarstellung auf Grabsteinen kommt der Totentanz auf. Für ihn gilt, was die Herkunft der Motive anbelangt, dasselbe wie für das Grabmal. Es ist über den Totentanz und die ihm vorangehende Legende von den 3 Lebendigen und den 3 Toten schon sehr viel geschrieben worden, so dass es nicht nötig ist, auf Allgemeines einzugehen [170]. Wir dürfen uns beschränken auf die Behandlung eines einzigen, schon mehrfach berührten Problems: der Darstellung des toten und des lebendigen Skeletts.

Das lebende Skelett ist ein Phantasiegebilde. Soll es lebensfähig wirken, so darf es seine Bewegungen nicht einfach vom lebendigen Menschen borgen, es muss vielmehr seinen eigenen Stil finden. Es darf den Charakter des Unwirklichen niemals ganz verlieren, auch in den Bewegungen nicht. — Das tote Skelett ist eine Realität, es darf realistisch dargestellt werden.

In Hartmann Schedels Weltchronik von 1493 befindet sich ein
Abb. 39 vereinzeltes Totentanzbild [171]. Es entspricht der Beinhausszene der älteren Totentänze, gehört aber nicht zu einem Zyklus. Drei Tote tanzen zu den Klängen einer Flöte, die ein vierter bläst; ein fünfter erhebt sich aus dem Grab. Von den tanzen-

[170] Künstle, Die Legende von den drei Lebendigen und den drei Toten und der Totentanz, Freiburg 1908. Willy F. Stork, Die Legende von den drei Lebendigen und den drei Toten, Diss. Heidelberg 1910. — H. F. Massmann, Literatur der Totentänze, Leipzig 1840. Wolfgang Stammler, Der Totentanz, Leipzig 1922, mit ausführlicher Literaturangabe. Neuere Arbeiten: Erna Döring-Hirsch, Tod und Jenseits im Spätmittelalter, Marburg 1927. Gert Buchheit, Der Totentanz, Leipzig 1926.

[171] Abb. Worringer, Die altdeutsche Buchillustration, München 1919, 44.

den Gestalten sind zwei fast vollständig skelettiert, die dritte in einem scheusslichen Zustand der Verwesung. Sie ist weiblich; die langen Haare sitzen noch am Schädel, die linke Brust hängt wie ein leerer Sack herunter, die rechte ist zerfetzt. Der Leib ist aufgerissen, die Gedärme sind mit einer koketten Bewegung über das linke Handgelenk geworfen. Das Leichentuch liegt über den Schultern und reicht mit einem Ende bis zum Boden, wie eine Schleppe, es ist sorgsam so drapiert, dass der Körper nicht verdeckt wird. Der aus dem Grab aufstehende Leichnam ist noch grösstenteils durch das Leichentuch zugedeckt, das wie eine Kutte sich auch über den Schädel zieht. Sichtbar ist nur ein Arm, die linke Körperhälfte und das linke Bein. Er ist ebenfalls stark verwest. Vier Rippen liegen schon ganz frei, darüber hängen noch Hautfetzen. Zwei kleine Schlangen kriechen aus ihm heraus. Am ruhigsten wirkt der Flötenbläser. Sein Tuch hüllt wie ein Mantel den Körper ein. Wie bei allen anderen ist der Kopf skelettiert. Weitere Spuren des Verfalls sind bei ihm nicht vorhanden.

Das Bild ist von einer ausserordentlichen Lebendigkeit. In den anderen Totentanzbildern ist der Tanz vielmehr aufgefasst als ein kunstvoller Reigen, zu welchem die Einzelgruppen, Paar um Paar, sich vereinigen. Das gilt selbst für den Holbeinschen Totentanz, so sehr hier die harten, schnellen, ruckweisen Bewegungen des Todes von den ruhigeren und gekurvteren der Menschen abstechen, denn in der Folge der Bilder sind die Einzelgruppen doch zum Reigen gebunden. Der Schedelsche Holzschnitt ist als Einzelbild gedacht, es ist daher schon die Aufgabe eine andere: die Tanzbewegung muss konzentriert und aufs höchste gesteigert werden. In rasendem Wirbel dreht sich eine einzige Gruppe. Sie wirkt in ihrer Bewegung durchaus überzeugend, «richtig»; auch auf uns, die wir nicht an tanzende Skelette glauben: gäbe es welche, so müssten sie so aussehen. Der Künstler hat das Wesen des Skelettes sehr klar erkannt und ausgedrückt.

Freilich, vom Standpunkt des Anatomen aus gesehen, sind die Skelette restlos falsch. Sie sind auch falsch, gemessen an dem Wissen des 15. Jahrhunderts, ja schon des 13. Jahrhunderts. Selbst das dürftige Skelett des Pietrovin auf dem Tryder Taufstein ist in mancher Hinsicht gewissenhafter ausgeführt. Als beste Leistung des 13. Jahrhunderts haben wir das Strassburger Adamsskelett kennen gelernt; es ist lohnend, es zum Vergleich heranzuziehen und bei dieser Gelegenheit etwas näher auf die Eigentümlichkeiten der Schedelschen Skelette einzugehen.

Das Rückgrat ist bei diesen eine biegsame Säule mit Schaftringen, ohne Andeutung der am Adamsskelett so sorgfältig aus-

geführten Wirbelfortsätze. Die Rippen sind dünne Spangen, die an den Enden spiralisch eingerollt sind; sie sind rein ornamental gestaltet. Von einem Brustkorb kann man bei den tanzenden Skeletten kaum reden. Der Brustkorb Adams hat, wenn auch eingefallen und stilisiert, immerhin die Form bewahrt. Der Schultergürtel der Schedelschen Skelette ist in den Einzelheiten richtiger, trotzdem im ganzen unklarer als der des Strassburger Skeletts. Der Meister des Adamsgrabes hat Schlüsselbein und Schulterblatt offenbar für e i n e n Knochen gehalten, er hat aber die Ringform des ganzen Komplexes erkannt. Die vordere Ansatzstelle ist ganz richtig das Brustbein. Der Holzschneider hat das Brustbein überhaupt weggelassen, er brauchte sich ja auch nicht so genau Rechenschaft abzulegen wie der Plastiker. Die Partie, die Wirbelsäule und Oberschenkel verbindet — der Ausdruck «Becken» ist hier nicht gut anwendbar —, lässt sich, wenn eine Definition ihrer Form gegeben werden soll, am besten einem Wurzelstock vergleichen, aus dem die Glieder wie Triebe hervorbrechen; in geringerem Mass gilt das auch für das Schultergelenk. Die Ellbogen-, Knie- und Fussgelenke haben dagegen ihre eigene Art der Behandlung. Man könnte sie sich so entstanden denken, dass ober- und unterhalb des Gelenkes das Fleisch mit scharfem Schnitt vom Knochen gelöst wurde und allein um das Gelenk stehen geblieben ist. Man könnte sie jedoch auch als Kugelgelenke erklären. Die Knochen sind schematisch, mit starken seitlichen Knorren an den Enden. Speiche und Wadenbein fehlen.

Schon diese flüchtige Uebersicht lässt das Adamsgrab in der Ausführung als das bessere erkennen. Wie verschieden die Auffassung ist, ist an der Behandlung der glatten Knochen — Schienbein, Oberarm — vielleicht noch deutlicher zu ermessen als an der der komplizierten Partien.

Trotzdem leidet die Ausdruckskraft des Holzschnittes durch diese offenbaren Mängel nicht im geringsten. Der Grad der Ausführung eines einzelnen Teiles hat sich eben zu richten nach der Bedeutung, welche diesem Teil innerhalb des Kunstwerkes zukommt. Es ist klar, dass die gleichmässig genaue Ausführung für das Adamsgrab von viel grösserer Bedeutung ist als für den Totentanz. Es ist kein Teil des Adamskeletts wichtiger als der andere. Der Blick gleitet ruhig über die ganze Gestalt, kein Punkt hält ihn fest, keine Linie zwingt ihn in bestimmter Richtung. Es ist keine Kraft mehr in den Gliedern, selbst die Schwerkraft wirkt infolge der Drehung des Grabes nur noch in die Tiefe und fällt dadurch für unser Auge fort. Adam ist tot, abgeschlossen von der Umwelt durch die Mulde, über deren Rand keine andere Verbindung nach aussen führt als die vielleicht zufällige Drehung des Kopfes nach der Seite.

Auf dem Holzschnitt dagegen ist alles in lebendigster Bewegung. Zwei Faktoren sind es, die diesen Eindruck hervorrufen: die Komposition und die Behandlung der Skelette. Betrachten wir zunächst die Komposition.

Die fünf Gestalten sind zu einem festen Ring verbunden. Zwar tanzen nur drei von ihnen, dennoch geht eine Bewegung durch alle und zieht auch die weniger beteiligten mit in den Reigen. Zwischen dem linken Skelett und dem Flötenspieler ist eine leichte Zäsur; hier, oder besser noch etwas höher, im Kopf des Flötenspielers, ist der Ausgangspunkt der Bewegung. Sie geht zunächst abwärts, der Richtung der Flöte und den Falten des Tuches folgend. Sie wird aufgenommen von dem Leichentuch der liegenden Gestalt, in ganz grossen Linien, die von Schultergelenk und Oberschenkel des Flötenbläsers zum Hüftgelenk und Fuss des Liegenden führen, dann wieder aufsteigend zu dessen Kopf. Hier tritt ein Tempowechsel ein. Träger der Bewegung werden jetzt die Glieder. Im Zickzack steigt die Linie aufwärts, über dem linken Arm des Liegenden, das rechte Bein und den linken Arm zum Kopf der weiblichen Leiche. Noch bleibt die Bewegung zäh und unfrei. Sie wird verdoppelt, verdreifacht; die Gegenbewegung des Tuches hemmt sehr, die Winkel der Arme und Beine bleiben stumpf. Zwischen der tanzenden Leiche und dem rechten Skelett wechselt das Tempo zum zweiten Mal. Jetzt wird jede Bewegung hart und ruckweise. Die zackige Linie, gebildet von den Armen der beiden Skelette, die mit einem spitzen Winkel beginnt und unmittelbar vor dem Einmünden in den Ausgangspunkt der Gesamtbewegung, dem Kopf des Flötenbläsers, wieder in spitzem Winkel zurückschnellt, wird beherrschend. In ihr erreicht die Bewegung ihre grösste Heftigkeit, darum sind mit Recht die Skelette in die Mitte gestellt und von den drei anderen Figuren in einem oben offenen Halbkreis eingefasst.

Die allmähliche Steigerung beweist, dass der Künstler über Auswahl und Wirkung der Mittel sich ganz klar war. Die weibliche Leiche hat noch menschliche Bewegungen. Sie tanzt, als sei sie der Nacktheit ungewohnt, steif und ungeschickt, und gleichzeitig stellt sie ihren abscheulichen Zustand mit deutlicher Eitelkeit zur Schau. Sie soll abstossend wirken, und gerade durch die Vermengung, diesen Zustand der Halbheit zwischen Tod und Leben ist hier die Wirkung erreicht: die Gestalt ist eine Parodie auf Tod und Leben zugleich. Bei den Skeletten dagegen überwiegt der Eindruck des Unwirklichen vollständig, so dass wir in ihnen kaum noch die Ueberreste eines toten Menschen, sondern vielmehr selbständige phantastische Wesen sehen. Das Gefühl des Ekels ist ausgeschaltet, wir stehen ihnen wesentlich objek-

tiver gegenüber. Obwohl ihre Bewegungen sich durchaus im Rahmen dessen halten, was ein lebendiger Mensch auszuführen vermag, glaubt man doch eine aus Stangen und Kugelgelenken zusammengesetzte Maschinerie von unbegrenzter Bewegungsfähigkeit vor sich zu haben. Nicht von den Füssen geht die tragende und bewegende Kraft aus, sondern von der Zickzacklinie der Arme. Die Skelette sind sozusagen an ihr aufgehängt, es steht ihnen frei, mit den Beinen jede Schlenkerbewegung auszuführen. Dadurch wird scheinbar die Schwerkraft aufgehoben. Selbst wenn man die Gelenke als stehengebliebene Fleischteile erklären will, ist die Aehnlichkeit mit Kugelgelenken sicher kein Zufall. Figuren mit solchen Gelenken sind in dieser Zeit nichts seltenes[172]. Die Bewegungsmöglichkeiten des Kugelgelenks waren bekannt, sicher bekannter als die des skelettierten menschlichen Gelenks. Um den Eindruck der Beweglichkeit hervorzurufen, die man gefühlsmässig von dem durch keine Sehnen- und Muskelbindung gehemmten Skelett erwartet, war es höchst brauchbar.

Es ist durchaus wahrscheinlich, dass der Künstler ganz bewusst die anatomisch richtige Darstellung verworfen hat zugunsten einer Abstraktion. Mag auch der letzte Grund vielleicht der sein, dass er sich die richtige Darstellung nicht zugetraut hat — jedenfalls hat er dann die Konsequenz daraus gezogen. Er hat sich auf eine einzige Gelenkform beschränkt und diese so klar und verständlich gebildet wie irgend möglich. Bezeichnend ist, dass sämtliche Zwischengelenkstücke (die nötig sind, da alle Röhrenknochen nur Gelenkköpfe tragen, keine Gelenkpfannen) so gedreht sind, dass wir die Ansatzflächen sehen, auch da, wo wir der Richtung der Knochen nach das Gegenteil erwarten müssten. In dieser Stellung ist die Mechanik am leichtesten zu erfassen, und der Künstler hat das Schema unbedenklich auf alle Gelenke angewandt. Der Erfolg gibt ihm Recht. Man betrachte etwa die Kniegelenke: der Eindruck der Beweglichkeit ist zwingend, auch für uns, nicht nur für den damaligen Beschauer. Er wäre durch ganz naturgetreue Wiedergabe schwerlich in stärkerem Masse erreicht worden. Die Verdrehung der Zwischengelenkstücke fällt nicht ins Gewicht. Wir bemerken sie erst bei näherem Hinsehen.

Zweifellos war das Problem, wie die Gruppe höchst lebendig darzustellen sei, dem Künstler wichtiger als alles andere. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, ist die Behandlung auch der übrigen Teile wirklich sinnvoll. So ist die Beckenpartie nicht

---

[172] Meist sog. Muskelmänner. Mehrere in Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

vollständig skelettiert; sie wirkt nicht als Knochen, sondern als knorpelige Masse von unbestimmter Form, als elastisches Verbindungsstück, ohne Eigenwert. Ebenso haben wir den Eindruck, als sei an der Wirbelsäule die Sehnenbindung noch nicht vollständig gelöst, sie erinnert an ein Präparat, welches noch die Fähigkeit hat, nach jeder Verbiegung wieder in seine gestreckte Lage zurückzuschnellen. Diese beiden Teile, Beckenpartie und Rückgrat, unterscheiden sich also dadurch von den übrigen, dass sie ihre Spannkraft nicht ganz verloren haben, sie bilden das Gerüst, daran Kopf und Glieder locker angehängt sind. — Der Brustkorb wirkt nur in der Silhouette, nicht räumlich. Vorder- und Rückseite sind allein dadurch unterschieden, dass die Rippenspiralen einmal nach unten, einmal nach oben eingerollt scheinen. Die Wirbelsäule bleibt die Hauptsache, sie wird nirgends verdeckt. Auch die Wirbelfortsätze fehlen; sie würden die Konstruktion nur unklar machen. Hände und Füsse sehen aus wie Lederlappen. Sie haben keine Kraft, sie sind Anhängsel der Glieder und verstärken die Schlenkerbewegung. — Die Schädel sind gut, sehr lebendig und ausdrucksvoll, es sind selten in dieser Zeit bessere gemacht worden. Sie allein würden uns schon den Beweis ersparen, dass die anaturalistische Skelettbildung nicht auf Unvermögen beruht.

Wir dürfen dieses Bild als einen ersten Höhepunkt in der Darstellung des lebendigen Skeletts ansehen. Es zeigt, dass der grössere Eindruck des Lebens nicht einfach von den wachsenden anatomischen Kenntnissen abhängig ist. Bis zu einem gewissen Grad natürlich schon. Wenn die Skelette des Schedelschen Holzschnittes auch noch so abweichend von der Natur sind, so setzen sie doch eine erheblich grössere Naturkenntnis voraus als die bekannten frühen Totentanzzyklen.

Als Beispiel dafür, was zur selben Zeit in Italien entstand — von Lionardos, Raffaels und Rosso de Rossis [172a] anatomischen Studien abgesehen —, sei Signorellis Jüngstes Gericht in Orvieto genannt [173]. Es hat keinen Sinn, zu fragen, ob die italienischen oder die Schedelschen Skelette die besseren seien, wichtig ist hier nur, was erstrebt wurde und in welchem Grad es erreicht ist. Signorellis Jüngstes Gericht ist eine Versammlung schöner wohlgebildeter Menschen. Auch die Skelette hat der Künstler, soweit man dies von Skeletten sagen kann, schön gebildet, d. h. gut proportioniert, verhältnismässig richtig, sauber von Fleischresten und allem, was an Verfall erinnert. Sie haben garnichts über-

[172a] Choulant, S. 6—17.
[173] Abb. Venturi VII, 2., 293.

natürliches und erregen kein Grauen. Ihre Aufnahme in das Bild ist eine Konzession, die er der mittelalterlichen Ueberlieferung macht, aber ihr ursprünglicher Zweck ist absichtlich aufgehoben.

Die Darstellung in Deutschland bleibt dagegen vor allem Illustration. Das schreckenerregende der Erzählung soll zum Ausdruck kommen. Daraus folgt zweierlei: es ist nötig, auf Schönheit zu verzichten, wo sie den Eindruck des Grauens vermindern könnte, und es ist nötig, die Darstellung nicht allzu naturalistisch zu gestalten, denn dadurch würden die Skelette sozusagen erklärt und ihnen alles Uebernatürliche weggenommen. Noch Holbein arbeitet in diesem Sinne. Seine anatomischen Kenntnisse waren sicher unvollkommen, aber der Hauptgrund für die anatomisch falschen Skelettdarstellungen seines Totentanzes wird doch wohl gewesen sein, dass er eine realistische Darstellung für seine Zwecke garnicht für erstrebenswert hielt[174]. Er hätte, wenn er Wert darauf gelegt hätte, nirgends besser als in Basel und Strassburg Gelegenheit gehabt, nach der Natur zu arbeiten. Allein in dieser Gegend Deutschlands hat es immer seit dem Strassburger Adamsskelett anatomische Darstellungen gegeben: die Baseler Totentänze, das Grabmal des Nikolaus Röder, die Skelette von Hela[175] und Schott[175], die Bilder Baldungs zu Frisens Anatomie[176]. 1517 wurde der Strassburger Universität die öffentliche Anatomie erlaubt. Die berühmtesten Aerzte der Zeit, Paracelsus und Vesal, haben in Basel gewirkt.

Das Erscheinen von Vesals Anatomie im Jahre 1543 bezeichnet einen Wendepunkt in der Entwicklung. Man konnte an diesem Werk und seiner Wirkung nicht vorübergehen. Es war keinem Künstler mehr freigestellt, die Skelette nach Belieben zu bilden, Darstellungen wie die Schedelschen waren in der Tat unmöglich geworden. Die Kunst zog daraus die notwendigen Folgerungen, indem sie ihrerseits nunmehr den Realismus auf die Spitze trieb und alle Einzelheiten des Verfalls sorgfältig registrierte; wodurch allerdings Grauen und Ekel erweckt wurde, der Charakter des Uebernatürlichen und Dämonischen aber verloren ging[177]. Der Tod ward zur Allegorie.

---

[174] Goette hat den Nachweis erbracht, dass die scheinbaren Unvollkommenheiten z. T. absichtliche Abbreviaturen sind. Manches, wie die doppelten Oberschenkelknochen, beruht aber sicher auf ungenauer Beobachtung.

[175] Abb. Goette, 16. 17.

[176] Abb. Choulant, S. 26.

[177] Skelett vom Friedhof Des Innocents, 2. Hälfte 16. Jahrhundert. Abb. Duchartre, Mittelalterliche Plastik in Frankreich.

LEBENSLAUF.

Ich bin geboren in Giessen am 22. August 1899. Meine Eltern sind der Universitätsprofessor Karl Helm und seine Frau Johanna geb. Wolff. Ich besuchte das Gymnasium in Giessen, bestand im Sommer 1917 die Kriegsreifeprüfung und wurde zum Militärdienst eingezogen. Von August 1917 bis November 1918 war ich im Feld, im April 1919 wurde ich entlassen. Nachdem ich ein Semester Kunstgeschichte studiert hatte (Giessen 1919) besuchte ich die Kunstgewerbeschulen in Kassel, München, Offenbach und lernte Holzschnitt, Radierung, Töpferei, Buchbinderei und andere Techniken. In Marburg legte ich 1923 die Gesellenprüfung als Buchbinder ab. Im Jahr 1924 war ich fünf Monate am Landeserziehungsheim Schloss Bieberstein in der Rhön Zeichenlehrer. Im Frühjahr 1925 besuchte ich die Kunstakademie in Kassel. Seit Sommer 1925 studierte ich wieder Kunstgeschichte in Marburg und Berlin. Am 29. 6. 1927 bestand ich in Marburg die mündliche Doktorprüfung in Kunstgeschichte als Hauptfach, Geschichte und Archäologie als Nebenfächern. Seit 1. 8. 1927 bin ich am Hessischen Landesmuseum in Kassel.

Ich hörte an den Universitäten Giessen, München, Marburg und Berlin Vorlesungen folgender Dozenten: Brackmann, Döring, Friess, Goldschmidt, Hamann, Häpke, v. Hoffmann, Horst, Jakobsthal, Kaufmann, Kähler, Ködding, Mollier, Noack, Rauch, Schulze-Jena, Stengel, Wachtsmuth, Wedekind, Wertheimer, Wölfflin.

Die Anregung zu der vorliegenden Arbeit wurde von Professor Hamann gegeben. Für Hilfe in medizinischen Fragen bin ich besonders Prof. Wegner in Frankfurt zu Dank verpflichtet.